

〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

世界文学史

第六卷 · 上册

上海文艺出版社





〔俄罗斯〕

高尔基世界文学研究所 编撰

世界文学史

第六卷 · 上册

上海文艺出版社

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ШЕСТОЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1989

《世界文学史》中文版翻译委员会

总　主　编：刘魁立　吴元迈
第六卷校订：吴元迈　李兆林
第六卷译者：杜文娟　管玉红　李兆林　钱一鹏
施用勤　王文靖　武晓霞　夏忠宪
徐玉琴　张　冰　张晓东

《世界文学史》中文版编辑出版组

统　　筹：陈　征　郑宗培　曹元勇
责任编辑：赵南荣　徐华龙　吕　晨　胡远行
余雪霁　林雅琳　肖海鸥　胡艳秋
装帧设计：王志伟
校对统筹：林莉敏　何行亮
印制统筹：居致琪　周剑明　陈　淼

出版说明

俄文版《世界文学史》是1980年代分卷陆续出版的一部大型基础性学术著作，由高尔基世界文学研究所主持，联合苏联时期各加盟共和国外国文学研究机构的专家历经数十年编纂而成。

1996年，上海文艺出版社决定翻译出版《世界文学史》，得到了高尔基世界文学研究所的版权许可。此后的十余年间，本社组织了翻译力量，起草了翻译体例，经过众多俄文专家和出版社编辑组的艰苦努力，八卷本（十六册）的中译本《世界文学史》现在终于和广大读者见面了。

在中译本《世界文学史》出版之际，有必要对翻译、编辑过程中遇到的问题作一些说明。

1. 俄文版《世界文学史》原计划出版九卷本，计划中第九卷叙述的年限是1917年至1950年代。最后正式出版的是前八卷，第九卷只是个"征求意见本"。高尔基世界文学研究所建议中文版翻译出版前八卷，第九卷暂缓翻译出版。其理由是，第九卷尚不成熟，需要重新撰写。因此，现在出版的中译本《世界文学史》是八卷本（十六册）。

2. 俄文版《世界文学史》是苏联时期出版的著作，其历史观和文学史观不可避免地带有时代的印记。中译本为了保持这部基础性学术著作的完整性和历史面貌，按原文译出，未加删节和改动。

3. 《世界文学史》全面阐述了世界各个地区、各个民族文学发展的历史，涉及的人名、地名、作品名的翻译十分复杂，尤其是各民族文字先译成俄文，再译成中文，加上各民族语言发音不同，转译过程中稍有疏忽，就会出错。中译本《世界文学史》在编辑过程中，尽可能参考各种工具书，采用中文标准译法，统一和校正了全书的人名、地名、作品名，但难免会有错译和漏校，敬请读者批评指正。

4. 为尊重原文的表述，完整呈现俄文版《世界文学史》的原貌，中译本《世界文学史》中论及的某些文学概念与范畴，与中国读者通常的理解

有所区别，例如对于“散文”的定义（可指“诗歌”以外的所有体裁）等等，阅读时需加以判别。

5．俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“参考书目”，收录了本卷叙述的文学史时限内世界各民族有代表性的著述和文学作品以及后世的相关研究著作的目录，对外国文学研究者颇有参考价值。中译本将俄文“参考书目”直接附录于每卷之后。

6．俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“人名索引”，中译本按照翻译著作的惯例，保留了人名的俄文版索引页码，并在全书的边页标出了俄文原著页码。同时，中译本《世界文学史》的“人名索引”按照汉语拼音重新排序，便于读者使用。

中译本《世界文学史》出版项目得到了国家出版基金和上海文化发展基金会的资助，我们在此表示感谢。

上海文艺出版社
2013 年 12 月

目　录

本卷编者的话 …… 1

本卷总序 …… 5

第一编　西欧文学 …… 17
本编序言 …… 17
1. 文学发展进程的总体特点 …… 17
2. 浪漫主义 …… 18
3. 现实主义 …… 34
第一章　德国文学 …… 47
1. 十九世纪初德国文学　诺瓦利斯　蒂克　让·保尔·里希特尔　荷尔德林　晚年席勒　克莱斯特　海德堡浪漫派 …… 47
2. 拿破仑之后反动统治时代的文学　霍夫曼　艾兴多尔夫　沙米索　海涅　格拉伯　晚年歌德 …… 69
3. 1830—1849 年文学　伯尔纳　毕希纳　侨居时期的海涅　“三月前”的诗歌与政论 …… 89
第二章　奥地利文学 …… 108
第三章　英国文学 …… 121
1. 浪漫主义　布莱克　“湖畔派”　司各特　拜伦　雪莱　济慈　随笔作家和其他散文作家 …… 121
2. 宪章派的诗歌和散文 …… 156
3. 批判现实主义的发展 …… 158
4. 狄更斯 …… 168
5. 萨克雷 …… 182

第四章　爱尔兰文学 …… 193
第五章　法国文学 …… 199
1. 浪漫主义发展的基本倾向和浪漫主义的民族特殊性 …… 199
2. 第一共和国和帝国时期浪漫主义思想和艺术形式的成熟　斯塔尔夫人　夏多布里昂　瑟南古　贡斯当 …… 204
3. 复辟时期浪漫主义思想和艺术形式的结晶　拉马丁　维尼　早期的雨果 …… 213
4. 七月王朝时期的浪漫主义　晚期的拉马丁和维尼　雨果　乔治·桑　缪塞　戈蒂耶　奈瓦尔 …… 227
5. 民主诗歌和革命诗歌　贝朗瑞　巴比埃　莫罗 …… 246
6. 法国现实主义 …… 256
7. 司汤达 …… 260
8. 巴尔扎克 …… 274
9. 梅里美 …… 290
第六章　意大利文学 …… 299
1. 世纪初文学的艺术倾向 …… 299
2. 亚历山德罗·曼佐尼 …… 304
3. 三十至四十年代的散文和戏剧 …… 308
4. 诗歌发展的基本方向　吉亚科莫·莱奥帕尔迪 …… 311
第七章　西班牙文学 …… 317
1. 十九世纪前三十年的文学运动 …… 317
2. 西班牙浪漫主义概述 …… 322
3. 萨维德拉　埃斯普龙塞达 …… 328
4. 风俗派　拉腊 …… 332
第八章　葡萄牙文学 …… 338
第九章　瑞士文学 …… 344
第十章　比利时文学 …… 352
第十一章　荷兰文学 …… 354
第十二章　斯堪的那维亚各国和芬兰文学 …… 360
1. 丹麦文学 …… 360
2. 冰岛文学 …… 373
3. 挪威文学 …… 375
4. 瑞典文学 …… 381
5. 芬兰文学 …… 391

第二编　东欧文学 …… 399
本编序言 …… 399
第一章　俄罗斯文学 …… 402
1. 十九世纪上半叶的文学 …… 402
2. 本世纪初的文学运动 …… 414
3. 克雷洛夫 …… 432
4. 俄罗斯浪漫主义文学特征与十二月党人的文学 …… 437
5. 格里鲍耶陀夫 …… 451
6. 普希金 …… 460
7. 巴拉廷斯基 …… 486
8. 丘特切夫 …… 495
9. 二十年代后半期和三十年代的散文和戏剧 …… 504
10. 科里佐夫 …… 517
11. 莱蒙托夫 …… 521
12. 果戈理 …… 534
13. 自然派 …… 554
14. 别林斯基和文艺理论的发展 …… 572
第二章　乌克兰文学 …… 583
第三章　白俄罗斯文学 …… 603
第四章　犹太文学 …… 608
第五章　俄罗斯的摩尔达维亚文学 …… 613
第六章　波罗的海沿岸地区文学 …… 618
1. 立陶宛文学 …… 618
2. 拉脱维亚文学 …… 621
3. 爱沙尼亚文学 …… 624
第七章　北高加索和达吉斯坦文学 …… 628

第三编　外高加索文学 …… 635
本编序言 …… 635
第一章　格鲁吉亚文学 …… 639
第二章　阿塞拜疆文学 …… 653
第三章　亚美尼亚文学 …… 662

第四编　中亚与哈萨克斯坦文学 …… 673
本编序言 …… 673

第一章 哈萨克文学 …… 676
第二章 乌兹别克文学 …… 679
第三章 塔吉克文学 …… 684
第四章 土库曼文学 …… 688

第五编 中欧和东南欧文学 …… 695
本编序言 …… 695
第一章 波兰文学 …… 702
1. 晚期启蒙主义 古典主义 弗雷德罗 …… 702
2. 感伤主义 密茨凯维奇浪漫主义的形成 …… 705
3. 1831年后的浪漫主义 流放中的密茨凯维奇 …… 710
4. 斯沃瓦茨基 …… 715
5. 克拉辛斯基 …… 719
6. 三十至四十年代波兰本土文学 …… 721
第二章 捷克文学 …… 724
第三章 斯洛伐克文学 …… 734
第四章 保加利亚文学 …… 742
第五章 塞尔维亚和黑山文学 …… 747
第六章 克罗地亚文学 …… 757
第七章 斯洛文尼亚文学 …… 765
第八章 塞尔维亚卢日昌文学 …… 772
第九章 匈牙利文学 …… 775
第十章 多瑙河诸公国文学 …… 789
第十一章 希腊文学 …… 796
第十二章 阿尔巴尼亚文学 …… 805

第六编 美洲大陆文学 …… 811
第一章 美国文学 …… 811
1. 十八与十九世纪之交的美国文学 …… 811
2. 浪漫主义时代 …… 812
3. 早期美国浪漫主义 …… 814
4. 欧文 …… 816
5. 库珀 …… 819
6. 成熟期的浪漫主义 …… 825

7. 霍桑 …… 833
8. 埃德加·爱伦·坡 …… 838
9. 梅尔维尔 …… 846
第二章 加拿大文学 …… 853
1. 法语文学 …… 853
2. 英语文学 …… 860
第三章 拉丁美洲文学 …… 862
1. 西班牙美洲独立战争时期的文学 …… 862
2. 西班牙美洲各独立国家的文学 浪漫主义的产生 …… 868
3. 巴西文学 …… 878

第七编 东亚、东南亚和中央亚洲文学 …… 885
本编序言 …… 885
第一章 中国文学 …… 888
1. 文学过程概述 …… 888
2. 高雅散文 …… 889
3. 诗歌 …… 891
4. 小说和戏曲 …… 899
第二章 朝鲜文学 …… 908
第三章 日本文学 …… 910
1. 世纪上半叶日本文化的发展 …… 910
2. 戏剧和剧院 …… 913
3. 诗歌 …… 916
4. 叙事散文 …… 920
第四章 藏语文学 …… 926
第五章 蒙古文学 …… 928
第六章 越南文学 …… 931

第八编 南亚和东南亚文学 …… 935
本编序言 …… 935
第一章 印度诸语种文学 …… 937
第二章 僧伽罗(斯里兰卡)文学 …… 956
第三章 尼泊尔文学 …… 960
第四章 印度尼西亚群岛和马六甲文学 …… 964

第五章　菲律宾文学 …… 971
第六章　缅甸文学 …… 979
第七章　泰国(暹罗)文学 …… 985

第九编　中近东文学 …… 993
本编序言 …… 993
第一章　土耳其文学 …… 996
第二章　埃及文学 …… 1001
第三章　叙利亚文学 …… 1003
第四章　伊拉克文学 …… 1005
第五章　库尔德文学 …… 1008
第六章　波斯文学 …… 1011
第七章　阿富汗文学 …… 1015

第十编　非洲大陆文学 …… 1019
本编序言 …… 1019
第一章　豪萨语文学 …… 1020
第二章　富尔贝文学 …… 1023
第三章　斯瓦希里语文学 …… 1027
第四章　埃塞俄比亚文学 …… 1031
第五章　南非荷兰语文学 …… 1035

结束语 …… 1037

人名索引 …… 1039

参考书目 …… 1077

中文版编后记 …… 1179

本卷编者的话

《世界文学史》第六卷阐述十九世纪上半叶的文学进程。

这一时期，浪漫主义在许多地区（西欧、中欧和东欧及美洲大陆）滋生与发展；而在一系列欧洲文学作品中出现一种新的流派——现实主义。另一些地区（亚洲、非洲，中、近东地区），在传统体裁和修辞体系方面也积聚了许多崭新的元素。同时各种文学的相互影响及彼此交流得到明显地加强，这是因为“地区性腐朽的故步自封和民族性的闭关自守被各民族相互之间的全面联系和多方面的依存性所代替……”（俄文版《马恩全集第二版第四卷第428页）。文学间相互联系的新特点导致“世界文学”这一概念本身得以出现。因此，十九世纪上半叶的文学分布地图具有丰富多彩，五光十色的特点。

既然艺术从传统形式向新形式的转换并非发生在同一时间，那么文学的发展方向也是如此；本卷中首先要阐述的这些文学，有些早先就已完成这些进程，有些则不同程度地在连续而平稳地进行着。据此，《世界文学史》第六卷分为西欧和东欧两部分。

与前几卷相同，材料叙述的基本单位为章，每一章阐述某一种民族文学或数种相近似的文学。涉及面较广、有亲缘关系的文学类别并入到本卷某些部分相关的区域中。

本卷工作始于 И. Г. 涅乌波科耶娃领导之下，后来由 И. А. 捷尔捷良主持。作为本卷的责任编辑，她指导了构思和结构工作，甚至完成了大部分审订任务。И. А. 捷尔捷良早逝后，从1986年起 Ю. В. 马尼开始指挥将本卷交付出版社出版。

全卷的作者分工如下（按俄文字母顺序排列）：Г. Э. 阿巴希泽（与 Г. А. 阿萨季阿尼合作）编写第三部分第一章；Л. А. 阿加尼娜——第八部分第三章；Л. Г. 安德烈耶夫——第一部分第十章；Г. Л. 阿萨季阿尼（与 Г. Э. 阿巴希泽合作）——第三部分第一章；А. М. 阿哈迈多夫（与 К. Д. 马梅多夫合

作）——第三部分第二章；М. Л. 别尔沙茨卡娅——第五部分第七章；И. А. 博格丹诺娃——第五部分第三章；С. Г. 博恰罗夫——第二部分第一章第七节；В. 瓦纳加斯——第二部分第六章第一节；Н. И. 万尼科娃——第六部分第二章第一节；В. Э. 瓦楚罗——第二部分第一章第二、十一节；А. М. 温克尔——第二部分第六章第三节；Ю. Б. 维珀——第一部分第五章第九节；В. М. 加察克——第二部分第五章；Е. Ю. 格尼耶娃——第一部分第三章第三、四、五节并和 А. М. 乌尔诺夫合作完成第一部分第三章第二节；Г. Ф. 吉尔斯——第九部分第七章；Л. Г. 戈卢别娃——第二部分第七章；Л. Г. 格里戈里耶娃——第一部分第十二章第一、三、四节；А. Л. 格里舒宁（与 В. Е. 哈利泽夫合作）——第二部分第一章第五节；У. А. 古拉利尼克——第二部分第四章；Ю. И. 丹尼林撰写本卷第一部分第五章第五节；А. В. 杰斯尼茨卡娅——第五部分第十二章；А. А. 多利尼娜——第九部分第二、三章；Р. Ф. 多罗尼娜——第五部分第五、六章；И. Т. 久先巴耶夫——第四部分第一章；А. А. 茹科夫——第十部分第三章；Д. В. 扎通斯基——第一部分引言的第三节和第一部分第五章第六、七、八节；В. И. 兹雷德涅夫——第五部分第四章；Г. В. 祖布科夫——第十部分第二章；С. Б. 伊利英斯卡娅撰写第五部分第二章；А. В. 卡列利斯基——第一部分第五章第一、二、三、四节的作者；У. 卡里莫夫撰写第四部分第三章；С. А. 卡雷耶夫——第四部分第四章；Э. Г. 卡尔胡——第一部分第十二章第五节；И. М. 卡塔尔斯基——第六部分第二章第二节；Ю. В. 科瓦廖夫——第六部分第一章；Ю. А. 科热夫尼科夫——第五部分第十章；В. В. 科日诺夫——第二部分第一章第八节；Д. С. 科米萨罗夫——第九部分第六章；Н. Г. 克拉斯诺坚布斯卡娅——第八部分第二章；В. Н. 库捷伊希科娃——第六部分第三章第一、二节；В. А. 拉布连采——第二部分第六章第二节；В. К. 拉姆舒科夫——第八部分第一章及第九部分引言；В. В. 拉普图欣——第十部分第一章；Е. И. 列别杰夫——第二部分第一章第三节；В. Н. 李——第七部分第二章；Ю. М. 洛特曼——第二部分第一章第六节；В. А. 马卡连科——第八部分第五章；А. И. 马利季斯——第二部分第三章；К. Д. 马梅多夫（与 А. М. 阿哈迈多夫合作）——第三部分第二章；Ю. В. 马恩——第二部分引言及第二部分第一章第一、四、九、十二、十三、十四节；Е. И. 马什塔科娃——第九部分第一章；В. И. 莫托尔内（与 К. К. 特罗菲莫维奇合作）——第五部分第八章；Ф. С. 纳尔基里耶夫——第十部分引言；С. В. 尼科利斯基——第五部分中的引言及第二章；Н. И. 尼库林——第七部分第六章；Ю. М. 奥西波夫——第八部分第六、七章；З. Г. 奥斯曼诺娃——第三及第四部分的引言；В. В. 奥布斯——第一部分第二章及第十部分第五章；Б. Б. 帕尔尼克尔——第八部分引言及第八部

分第四章；В. В. 彼得罗夫——第七部分第一章；Т. И. 列季科——第七部分第三章；Б. Л. 李福清——第七部分引言及（与 И. А. 捷尔捷良合作）——本卷前言；О. К. 罗西亚诺夫——第五部分第九章；М. Б. 鲁坚科——第九部分第五章；Л. С. 萨维茨基——第七部分第四章；Е. Ю. 萨普雷金娜——第一部分第六章；С. Н. 萨里尼扬——第三部分第三章；А. П. 萨鲁哈尼扬——第一部分第四章；Н. Н. 斯卡托夫——第二部分第一章第十节；Б. Ф. 斯塔赫耶夫——第五部分第一章；И. А. 捷尔捷良——本卷前言（与 Б. Л. 李福清合作），第一部分引言的第一、二节、第一部分第七、八章，第六部分第三章的第三节，本卷的结束语；К. К. 特罗菲莫维奇（与 В. И. 莫托尔内合作）——第五部分第八章；С. В. 图拉耶夫——第一部分第一、二、九章；Д. М. 乌尔诺夫——第一部分第三章第一节；А. Х. 海伊特梅托夫——第四部分第二章；В. Е. 哈利泽夫（与 А. Л. 格里舒宁合作）——第二部分第一章第五节；Д. К. 哈恰图良——第一部分第十二章第二节；С. Б. 切尔涅佐夫——第十部分第四章；Б. В 立科夫——第九部分第四章；М. Т. 亚岑科——第二部分第二章；К. Н. 亚茨科夫斯卡娅——第七部分第五章。

若诗句为文章作者所译，则译者概不另注。参与本卷学术审订工作的除编委成员外还有：Н. И. 万尼科娃（有关加拿大英语文学的一节），И. Д. 尼基福罗娃（《非洲大陆文学》部分），С. В. 图拉耶夫（本卷及第一部分的引言，《英国文学》一章），В. М. 弗里德曼（《多瑙河诸公国文学》、《俄罗斯摩尔多瓦文学》两章）。本卷编委感谢苏联科学院通讯院士 Г. Г. 加姆扎托夫为《北高加索和达吉斯坦民族文学》这一章给予学术上的建议。

本卷学术秘书——Е. Ю. 萨普雷金娜。Г. А. 古季莫娃负责文学审订工作。专有名词、标题、术语和年月日的统一工作由 Э. Л. 阿法纳西耶夫、Н. А. 维施涅夫斯卡娅、Л. В. 叶甫多基莫娃、В. Б. 切尔卡斯基完成。书稿付印工作由科技出版秘书 А. С. 巴拉霍夫斯基和 О. А. 卡兹尼娜承担。

本卷索引由全苏国立外国文学图书馆工作人员完成，外国文学方面在 В. Т. 丹琴科和 В. П. 阿刊克谢耶娃监督下进行，同时作者全程参与；俄国文学方面在 В. Б. 切尔卡斯基监督下进行。完成索引工作的还有阿塞拜疆、亚美尼亚、白俄罗斯、格鲁吉亚、哈萨克斯坦、拉托维亚、立陶宛、摩尔达维亚、塔吉克、土库曼、乌兹别克、爱沙尼亚等苏维埃社会主义共和国科学院文学与语言研究所（由 В. Б. 切尔卡斯基校订）。

插图在有关部分及章节的作者参与下，由 С. Г. 波波娃选配。

各位评论家以及在不同时期参与全卷及某些部分和章节讨论的人士给予编委会及全体作者以切实的帮助。在工作的最后阶段对全卷进行评论的

是 Ю. Б. 博列夫，对某些部分和章节给予评论的有 Б. Г. 比克穆哈迈托夫、Н. Л. 季亚科诺娃、В. И. 科罗温、А. Б. 库德林，Е. З. 齐边科。《世界文学史》第六卷编委向上述所有人士致以诚挚而深切的谢意。

本卷总序

《世界文学史》第六卷叙述时限，包括自法国资产阶级大革命至十九世纪中期的社会、民族解放运动（1848—1849年的欧洲革命、1850—1860年的俄国革命、美国的南北战争、1857—1859年印度的民族运动、中国的太平天国起义以及其他一些反封建、反殖民运动）。

欧洲先进国家及美国的工业革命仍在继续。在十九世纪初尚处于实验阶段的许多技术发明（铁路、轮船、电、电报等）在不久的将来为生产力的进步奠定了基础。

十九世纪中期，西欧许多国家的资产阶级革命任务远未完成，封建制及其后果——政治割据状态（德国、意大利）——尚未消除。俄国面临的迫切任务是消除农奴制，五十年代末将结束革命运动的第一阶段，平民知识分子革命者将取代贵族革命者。在中欧及东南欧资产阶级变革初露端倪，而主要目标依然是摆脱外国枷锁（奥地利及奥斯曼帝国）。在亚洲国家只有个别地方（例如世纪初军事失利后的土耳其）谨小慎微地进行了一些改革的尝试，而实质上，摆脱中世纪生活方式的斗争尚未开始。

资产阶级日益扩大的统治总体上仍有进步意义，但是无论在社会方面，还是在精神方面都暴露出资产阶级体制的消极影响，它们没能躲过极具洞察力的观察家的慧眼。恩格斯在1842年写道，"拥有其全部工业"的英国"可以满意地目睹已取得的结果——丧失了面包的大众，英国也将人们转变为丧失了道德感的人"[①]。普希金指出，在北美洲存在"一切高尚、无私、使人类心灵高尚纯洁的——被无情的利己主义压制，追求富足的东西……"（《约翰·泰纳》）。西蒙·罗德里盖斯——第一导师，后来还是领导美洲西班牙语区争取玻利维亚独立斗争的战友——深入思考了被解放民族应选择

---

① 引自《马克思恩格斯全集》第1卷，第656页《英国状况》一文，人民出版社，1956年。

什么道路："请不要推托欧洲人富于智慧——这是一个肤浅的理由。请撕下欧洲那灿烂的面纱，您会看到它那充满赤贫与恶习的景象。"在较发达国家工业化的结果是出现了无产阶级。三十至四十年代是无产阶级独立出现的最初阶段。工人阶级的苦难与斗争诞生了乌托邦社会主义的理论，这些理论影响了许多大作家（海涅、乔治·桑、雨果等）。

如果说在先进国家人民的地位已令人忍无可忍，那么资产阶级开始以有损殖民地人民人格尊严的最残酷且掠夺性的形式统治他们。这一时期西班牙和葡萄牙统治的美洲殖民地正在脱离宗主国（除古巴外），但是在亚洲（印度和缅甸）和非洲（阿尔及利亚）则展开新的殖民掠夺。受英国人排挤的荷兰殖民者一边为自己开拓新土地，一边灭绝一个个部落。此外，欧洲势力极为强大的资产阶级国家开始向亚洲和拉丁美洲渗透；美国也加入了殖民扩张之列（"门罗主义"、对墨西哥的武装干涉、1844 年中美条约）。

8·

这一时代世界的政治版图一再被改画。其原因是，出现了拿破仑战争、紧随其后的维也纳会议决议、民族解放运动、较强大国家的竞争与挑衅活动、殖民扩张。仅仅在 1830 年就有比利时、希腊获得独立，塞尔维亚公国成立了自治国。所有类似的政治事件——此类事件不胜枚举——当然也影响了诸多语言及文化的命运。这样一来，将外高加索各州以及比萨拉比亚并入俄罗斯版图的同时，亦将当地各族人民纳入全俄文化进程之中，使其熟悉俄国先进思想。

二十年代末，拉丁美洲各民族为争取独立而完成的战争，对欧洲社会思想产生了进步作用及革命性影响。例如，这些事件显然也影响了十二月党人。虽然被解放领土上形成的诸多社会所面对的以及杰出革命者西蒙·玻利瓦尔意识到的所有政治及社会问题，均未得到解决，但其结果仍是深入人心：一个又一个独立的共和国取代了君主专制政体的压迫政权（只有昔日葡萄牙殖民地巴西尚保存了数十年君主政体形式）。

科学思想大体沿十八世纪末形成的路线发展。在十九世纪内数学及自然科学各个领域出现了一些重大发现（罗巴切夫斯基、拉卜拉斯、高斯、法拉第、安培、焦耳、赫姆霍兹等）。众多地理考察不仅使人们更好地认识了地球，而且有助于人们世界观的改变。十九世纪前数十年地理学家、自然科学家们的报告，旅行家们的札记成为精神生活的显要部分，影响着美学思想的形成。例如，亚历山大·洪波尔特在南美的研究丰富了自然科学以及——因为其著作所具有的科学的艺术风格及其多才多艺的个性魅力——有助于确定文学领域的浪漫主义流派。三十至四十年代作家们对科学的发展，尤其是对进化论的发现及各种假说的兴趣大增（拉马克、若夫鲁亚、圣-伊勒、贝尔等）。

科学既直接地，也通过概括了科学成果的哲学体系影响文学。如果说在该时代之初哲学领域占主导地位的是在德国古典哲学的轨道上出现的唯心主义体系（费希特、谢林），该体系的顶点是黑格尔学说及其所制定的辩证法，那么在后来的数十年间唯物主义的影响日益加强（费尔巴哈）。但还有另一种哲学思想倾向——三十年代形成的实证主义，只重视专门科学所获得的可靠、实证的知识，并且否定普遍哲学方法的必要性。后来实证主义显示了其主观唯心主义的实质，但最初阶段因其狂热的科学性和损害思辨哲学的名声，吸引了众多作家，这些作家致力于摆脱在社会生活及人文科学中尚颇具影响的宗教玄学。

该时代社会及思想发展的最高潮是马克思主义的出现——社会思想史上真正的革命。1848年革命前夕共产主义者同盟创立并发表了《共产党宣言》。

十九世纪上半叶世界文学地图给人以异常纷繁多彩的印象，所有各大洲都在进行极为丰富多样的文学进程。出现了众多新文学（例如，欧洲出现了比利时文学、斯洛伐克文学、芬兰语文学、伊朗英语文学、摩尔达维亚文学、犹太语文学等；亚洲则出现了孟加拉文学、尼泊尔语文学），那些因外来统治而发展中断的文学得以复兴（如保加利亚文学）。早先开始形成的拉丁美洲文学、美国文学及加拿大文学步入了决定性阶段；此外，在美洲西班牙语世界，建立了独立的国家之后国别文学开始脱离区域性综合体，如墨西哥文学、阿根廷文学、智利文学等。近东的地方文学也得到了发展，如埃及、叙利亚、伊拉克等国的文学。

西欧最发达的“旧”文学——法国文学、德国文学、英国文学、意大利文学——在这一时期也成就斐然：形成了新的文学流派（浪漫主义、现实主义流派），上一时代的伟大艺术家（歌德、席勒）以及世纪之交或十九世纪初出现的伟大艺术家们均笔耕不辍。在西欧由于民族资产阶级解放运动是历史进程的客观内容，这不仅促使新文学形成，而且使那些在前一个时代经历了衰退的某些旧文学（西班牙文学、葡萄牙文学、丹麦文学等）得到了较活跃的大发展。

十九世纪的俄罗斯文学仍在欧洲文化背景下继续发展。在上一个时代末便出现了拉季舍夫的《从彼得堡到莫斯科旅行记》及卡拉姆津的《一个俄国旅行家的书信》——这些作品证明，俄国思想为整个欧洲的诸多倾向寻找着独特的艺术形式。而今在十九世纪上半叶，俄罗斯文学能够套用普希金的自我评价：“我感到，我的精神力量已完全成熟，我能够创作了。”在这个时代俄国凭借普希金、格里鲍耶陀夫、果戈理、莱蒙托夫、丘特切夫的成就丰富了世界文学。

中欧及东南欧各国在外来压迫下进行着反封建斗争并形成了现代国家。十九世纪上半叶这里的解放运动高涨(1804—1813 年塞尔维亚起义、1830 年波兰起义、1848 年奥匈帝国大地上众多的革命事件),尤其是对于许多地区的民族(保加利亚人、克罗地亚人、斯洛文尼亚人、匈牙利人、捷克人、斯洛伐克人、波兰人)而言,这个时期国家独立的问题尚未解决。地区民族的民族意识及其相应艺术观念的形成与解放斗争息息相关。在此情形下,波兰文学、匈牙利文学(以及克罗地亚文学的一小部分)的典型特点是这些文学与影响广泛的启蒙运动及浪漫主义文学的各个阶段保持较均等的发展。对于在以往数世纪文化发展处于停滞状态,以及由于外来干涉压迫而削弱了文化传统的其他民族而言,所谓的民族复兴的过程很典型,此时的文学中兼具了早期和晚期阶段的特点,古代书面的、民间创作的传统与启蒙运动及浪漫主义的风习交织在一起。民族的复兴到处都伴随着对文学语言的大加锤炼,对本国历史上的众多传说的复活,对民间创作的研究。

美洲大陆的文学进程同样带来实质性成果。在美国,此时正是文学史上最有成效的时期之一。这一时期出现了许多艺术家,他们的创作引起了国际反响。而加拿大及大多数拉丁美洲年轻国家的历史状况——国家不稳定、战乱——阻碍了艺术的繁荣。但是这一时期的许多重大现象表明,墨西哥文学、阿根廷文学、古巴文学仍得到了发展。

十九世纪上半叶是加盟俄国的诸多民族的新文学复兴或形成的时代。在乌克兰、白俄罗斯、波罗的海及外高加索——到处都在发掘民间传统,收集民间创作,加紧完善文学语言。出版了第一批民歌集(例如,1806 年出版拉脱维亚民歌集,1825 年出版立陶宛民歌集等),将俄国及西欧文学译成摩尔达维亚语、格鲁吉亚语、亚美尼亚语及其他语种,出现了各种民族语言的报刊及剧本。通常,这些文学的典型特点是其中启蒙运动倾向与浪漫主义倾向交织在一起,并且在较发达文学中浪漫主义绝妙地达到了艺术上的成熟(早期的谢甫琴柯、尼·巴拉塔什维里、哈·阿博维扬)。在此时期的最后阶段批判现实主义初露锋芒(后期的谢甫琴柯·米·阿洪多夫的剧作、格·艾利斯塔维)。

北高加索的文化语境比较复杂。奥塞梯人及阿第盖人刚刚获得书面文学的初步经验,而启蒙运动及浪漫主义的情绪已显露出来(卡扎-吉列伊和汉-吉列伊)。而在达吉斯坦文学中民间诗人的创作与具有学术气息的阿拉伯语文学并存。

中亚的文学基本上保存中世纪的传统特征,在揭露性及讽刺性情节中 10· 流露出新的潮流(土库曼文学中谴责内讧,乌兹别克文学及塔吉克诗歌中谴责社会不公正,哈萨克民间诗人马汉别特·乌捷米索夫的诗歌充满崇高

热情)。

十九世纪上半叶的亚洲及非洲文学几乎普遍继续流行传统文学种类及体裁。实际上在所有国家里中世纪的文学体系及体裁均未遭破坏,甚至像中国文学和日本文学这样的亚洲最发达文学,这些在十七至十八世纪曾出现过中世纪的文学准则遭到破坏迹象的文学中,现在也往往远离新的创作手法。这主要与反动保护性政策相关。在东方,传统宗教及伦理学说(儒家学说、佛教、伊斯兰教等),继续控制着人们的意识并且成为官方思想意识的基础。因此,实质上,整个中国文学都受到帝王政权推行的儒家学说的束缚。在日本也确立了与中世纪艺术相似的文学风格:作品中出现大量幻想成分,热衷于超自然成分,寓意深刻的骑士冒险题材。

热衷于革新并非一无所获。在中国,主张模仿古代典范的桐城学派文学家们如今很强调作家个性的作用,而推行寓意深刻的复杂形式的另一派诗人,则倡导要在诗歌里反映时代生活。由于英国人的入侵,中国出现了爱国主义诗歌,其中也不乏社会批判。在日本,抒情诗以及所谓"感觉作品"中出现了追求真实生活的倾向——与长篇英雄冒险小说中伪历史的以及幻想的情节截然不同。风俗描写在日本文学中也根深蒂固,这在一定程度上类似于欧洲文学中的风俗随笔。

诸多新现象与传统共存。通常创新在于将社会批判具体化(朝鲜、越南、尼泊尔等国的文学),完善散文作品的语言(缅甸的日常生活用语及公文语体)。有时展开面向民间创作(暹罗顺吞蒲的创作)的民主倾向与仿古的宫廷诗歌之间的文学斗争。

西方在亚洲国家的精神扩张(首先是在近东和印度)导致产生诸多新形式的思想活动。报业开始活跃,与其相关的政论作品也产生了。阿拉伯国家及土耳其出现了戏剧作品,创作出近东传统上罕见的长篇旅行小说(土耳其的伊泽特·毛拉)。

东方先进思想家在这一时期主张走出中世纪的孤立状态,倡导改革,他们诉诸欧洲国家的经验,因此,日本诗人佐久间象山号召以彼得大帝时代的俄国为榜样(《历史颂歌:彼得大帝》)。然而,这样的言论只是个别现象,在东方,这一时期文学进程的特点大体上尚无变化。

《共产党宣言》指出了这一时期最重要的时代特点之一:"过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态,被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此,精神的生产也是如此。"①

---

① 引自《马克思恩格斯选集》第1卷,第255页,人民出版社,1975年。

正是在这样的时代出现了“世界文学”的概念。它客观地反映了自文学创作之初便存在的相互吸引，对文化的认知与相互交流的需求，众多接触及历史渊源的存在。似乎，亚洲、非洲的中世纪文学与用现代意义上的欧洲语言创作的发达文学之间的历史差距很大。但是世界文学是一个建立在人类社会历史同一前景之上的辩证统一体。世界文学的形成是一个漫长的过程，在我们所研究的这一时期并没有完结。但此时有一个特定的质的飞跃，1827 年歌德与艾克曼的谈话中提到了这一点，不同国度文学的接近在很大程度上取决于作家们有目的的自觉愿望；不同国度的文学的接触得以加强并且更加频繁。翻译作品及改写作品在世界艺术进程中的作用增强。上个世纪开始的对东方及东方文化的发现，在十九世纪上半叶仍在继续并且导致创造出极高的综合东西方文化精神的珍品（歌德的《西东合集》、普希金的《仿古兰经》）。这也使发掘以往时代世界各地积累的艺术财富成为可能。在欧洲和美洲，人们酷爱萨迪和哈菲兹的诗歌、《薄伽梵歌》和早在十八世纪就被翻译的童话故事《一千零一夜》等。

11 ·

与世界文学新阶段的到来息息相关的，是有关各种文学或诸多文学区域性综合的世界意义的问题。马克思关于世界历史进程之统一体的原理可以解释几乎普遍（在该时期及下一个时期）诉诸西欧发达文学的问题。这些文学与其民众首先一同经历了十九世纪“所有民族，甚至最野蛮民族”早已步入的道路。因此，西欧文学在欧洲其他地区及北美和南美洲的影响尤其迅速，而在亚洲及非洲的影响目前还很缓慢。这一影响的尺度与艺术珍品的客观等级并不总是相符的（在十九世纪上半叶的拉丁美洲，夏多布里昂及雨果早年的作品以及歌德的极少一部分作品，由于其艺术主题具有现实意义而对拉丁美洲人民产生了重大影响）。

俄国文学的世界作用具有另一种特点。早在上个时代俄国文学就强有力地影响了境内其他民族的文化，从而可以大谈文学相互作用原则上的新阶段——全俄文学发展的开始。但是在俄国境外，俄国文学的作用只是在后来当世界范围内显露出俄国文学发展进程之隐秘、深刻倾向时才被意识到。马克思后来在写给齐·迈耶尔的信中提供了理解这些进程的关键所在：“俄国目前发生的思想运动，证明底层深处正在发生动荡。有识之士往往通过无形的纽带同人民的机体联系在一起。”[①]在这场动荡中革命的前提条件逐渐成熟，这场革命在二十世纪将根本改变世界的面貌及命运。与下层人民的骚动息息相关的俄国文学，早在上个时代便已提出并以自己的方

① 引自《马克思恩格斯全集》第 33 卷，第 178 页，人民出版社，1975 年。

式解决人存在于世界的根本性问题，使原来一切思想均接受各方面的交叉质疑：个体的真理与大众的普遍真理。因此，俄国文学吸收了欧洲艺术创作成就，获得了特别的完整性、综合性及表现力。



Manifest

der

Kommunistischen Partei.

Veröffentlicht im Februar 1848

London.

《共产党宣言》扉页 伦敦 1848 年

同样必须看到，该时代文学发展两个方面的辩证统一：追求多样化及相互丰富与民族因素的形成或表露。实际上，这是充满民族独特性的时代：民族独特性依靠创作目的及成功结局得以彰显，被读者所接受。许多文学意识到这一点，自称是民族文学，在通常被视为粗俗的民间语言中，在地方习俗，尤其是民间创作中寻求支柱，从而确立自我的独立性。几乎每个民族都拥有民间故事集或民歌集，其中有像芬兰的《卡列瓦拉》、西班牙的《罗曼采罗》（A. 杜兰出版）、葡萄牙的《谣曲集》（阿尔梅达·加雷特出版）、斯洛伐克的《民歌集》这类博大精深的作品，也出现了对民间创作主题的创造性加工之作（朗费罗的《哈雅瓦特之歌》、泰格奈尔的《弗里蒂奥夫萨迦》、扬·克鲁尔的《雅诺申克片断》），对其他远近民族的民族独特性的兴趣也颇浓（梅里美的《居士拉》、普希金的《西部斯拉夫人之歌》、华盛顿·欧文的《阿尔罕伯拉》、托·穆尔的《拉拉·鲁克》）。

汲取其他民族文学的经验并未妨碍，而是常常有助于构建本民族文学的独特性。接受的一方根据自己的实际需求，对所借鉴的东西加以精选、重新整理及改造，外来干涉的影响有助于认识自我的尚未公开或被遗忘的精神财富。因此，在司各特的影响下，欧洲及美洲的许多来自不同国家的

浪漫主义者从本民族历史中提炼情节，向读者介绍其过去、其祖先的日常生活。有目的、有计划地创造民族的独特性是中欧及东南欧文学、美国文学以及取得国家独立之后的拉丁美洲各国文学的典型特点。

民族文学的飞速形成与发展，提出了这一发展过程中存在的共同性及重复性问题。显然，不存在也不可能存在必须重复某种"标准"路线的情形（即使法国路线或由理论家们所设计的西欧的假定路线）；在不同的历史情况下（俄国、拉丁美洲、亚洲各国等）在流派及体裁的发展速度、交替及并存方面均有较大的独特性，甚至在一个区域内也存在相当大的差别——例如，在逐渐根除中世纪文学时所采用的方法便存在差别。中国的随笔类无情节高雅散文作品中的新潮流更明显，而叙事性散文作品则持久地、更顽强地遵循艺术准则。而在日本，尽管中世纪文学的复活同样首先与长篇骑士冒险小说相关，另一种过渡型的叙事性散文作品则较流行，其作者试图深入其同时代人的心理及真实的日常生活。

同时，如果忽视了文学进程同步化的明显趋势，便无需对文学运行轨道的多样性予以人为夸大或绝对化。直观证据是——世界范围内思想艺术现象的传播。该时代的特色是启蒙运动（作为极广泛的思想意识运动）、浪漫主义及现实主义（作为艺术方法）。伴随该时代的民族及社会解放运动而产生的革命民主主义文学，是几个地区的共同现象。持激进社会立场并且往往受社会主义思想影响的作家们，代表着革命民主主义文学。在这个时代革命民主主义文学尚无统一的艺术方法，将其联合在一起的是共同的反封建热情，而资本主义较发达国家的作家们——准备维护工人阶级的正当要求。

西欧国家、美洲及俄国的启蒙运动早在十八世纪便已完成，对此，《世界文学史》上一卷中已作了评述。而在中欧及东南欧国家启蒙运动尚未完全丧失其现实意义，在许多亚洲国家只是刚刚才发生作用。东方一些国家的经济、社会及文化改革要求，人民受教育的要求，摆脱隔离状态的要求，尚无法形成较完整的，像欧洲启蒙运动那样具有牢固哲学基础的思想体系。这是启蒙运动的性质所提出的要求，这些要求也促进了东西方民族的接近。但是如果说欧洲文学中启蒙运动的思想意识常常产生全新的艺术现象（例如，启蒙现实主义），那么在东方文学中启蒙主题通常渗入传统形式之中，同时也深入旧的典范性艺术结构之中。

在这一时代，浪漫主义在欧洲、北美及南美、外高加索地区的旧文学以及相对年轻的新文学中广泛传播。

浪漫主义的分类依据，是将一个国家的资本主义关系发展水平与民族文化的历史语境加以对比。一种类型的浪漫主义是那些具有明显资本主义

社会矛盾的国家所特有，另一种类型的浪漫主义则是资本主义发展迟缓的国家所特有。在漫长的外来统治时期结束之后争取独立或已获得独立的国家的浪漫主义属于第二种浪漫主义。这些国家的浪漫主义均面临要解决关于文学语言及传统的复杂问题（在斯堪的那维亚半岛上的国家、巴尔干半岛上的国家）。实际上，在拉丁美洲各国有关民族语言的问题早已解决——西班牙语和葡萄牙语获得优势，而自我的文学传统早在西班牙、葡萄牙征服中南美洲时期（十六世纪）便已开始形成，但是浪漫主义所承担的仍然是民族文化的自决以及与昔日宗主国文学理论及艺术划清界限这一庞大工作。

不同类型的浪漫主义在出现的时间先后顺序方面的界限（通常第二种浪漫主义出现得较晚一些，但持续时间较长，几乎一直到十九世纪最后二十五年），与其他流派的相互关系存在差别（第二种浪漫主义通常与启蒙运动的思想意识紧密联系，并不与古典主义截然对立）。如果说第一种浪漫主义的艺术体系的中心是形成对个体新的理解、人的内在世界的新构造，而主要任务是从极为不同的社会政治立场出发研究个体与社会、与历史发展进程，乃至宇宙的相互关系（往往被解释为敌对的对立关系），那么第二种浪漫主义的中心偏向于个体与民族共同性的相互关系，被解释为具有统一民族个性的民族及其特殊性被提到了首位。例如，古希腊文学认为个性自由与民族自由紧密结合，一切个人主义的表现均被视为破坏了此种共同性，因而受到谴责。

当然，这里谈论的是主导思想，即关乎统一的浪漫主义综合体的各个组成部分的改造问题。在某些国家——俄国、意大利、西班牙——浪漫主义的不同表现形式在一个十年到下一个十年的变化中，几乎感受不到如此这般的主导思想；可以将此类称之为混合型浪漫主义。研究民族性格的问题完全是在浪漫主义的所有不同民族表现形式中提出的，但另一方面，在拜伦的创作中鲜明体现的浪漫主义的个人主义在不同程度上也往往较晚渗透于文学领域，而这种个人主义似乎是第二种浪漫主义独有的特性。

如此的个人主义腔调响彻于捷克文学中玛哈的作品中，也响彻于波兰文学中——密茨凯维奇和斯沃瓦茨基的一些作品和格鲁吉亚文学中——尼·巴拉塔什维里的个别诗歌。但是有时流露出非拜伦式的个人主义忧郁情绪，与其说这个人主义似乎是在观察孤零零的悬崖上密集的人群的蠕动，毋宁说是浪漫主义的心理描写中隐藏的分析能力（丹麦克尔恺郭尔的散文作品）。

在一些国家，作家对逐渐形成的社会特点认识不足，尤其是在那些摆脱了外来枷锁或是在沉重的封建压迫之下痛苦不堪的民族，浪漫主义作家在

相当大的程度上更为关注集体的命运，个体的命运则退居其次。这些国家的艺术家们后来深入思考了他们所目睹的个体在逐渐形成的，往往只是期待中的未来世界里的地位。只有当个体受压制及被同化的威胁在历史发展进程的混乱之中得到充分体现并且已成定局时，这种命运的戏剧性才能被意识到，而作品主人公是生活在过去还是现在，真实世界还是幻想世界，这无关紧要。例如在维尼的《桑-马尔斯》、拜伦的《该隐》、霍夫曼的《金罐》、莱蒙托夫的《恶魔》中，情节被带至远古神话及童话时代，而阿根廷作家萨米恩托的《法昆多》，讲述的是不久前刚刚发生过的诸多事件，在所有这些作品中都提出了现代伦理问题，揭示了个体的内在世界及其精神需求、魅力及弱点。

十九世纪上半叶，现实主义的发展是具有世界意义的美学大事。因为开始了古典现实主义的时代，该现实主义吸收并加工整理了以往几个时代的现实主义成就，同样，浪漫主义也在继续发展。现实主义标志着对现实情况的批判态度上升到一个新台阶，现实主义批评实质上既区别于启蒙运动的批评，也有别于浪漫主义的批评，因为它依赖于对生活较具体的了解和较深刻的理解。十九世纪运用于现实主义的"批判现实主义"这一术语，便由此而来。现实主义的出现，表明了对世界的审美态度之原则所在——消除浪漫主义的二重世界，将艺术家的兴趣集中于现实及其方方面面。现实主义作家与浪漫主义作家的区别，在于他们能够凭借崇高志向在寻常生活中寻找支柱，从全人类利益的角度在现实的一切事实中识别善与恶。现实主义作家们对这些利益的理解千差万别，或多或少都接近于人民大众的期望。俄国现实主义作家在很大程度上依赖于人民的生活理想。但是一切现实主义艺术均具有客观性，艺术家强烈渴望使生活摆脱一切不公正、丑陋、卑鄙之物并肯定美、心灵健康与幸福，反映资产阶级及资产阶级地主社会进行革命改革之必要性，并且作为革命力量参与历史进程。因此该时代的现实主义艺术在马克思及恩格斯的著作及言论中，均得到高度评价。

这一时期的现实主义仅在俄国及西欧的某些国家形成，而在其他许多国家及地区（匈牙利、伊朗、斯堪的那维亚半岛等地的文学）只谈得上有现实主义的萌芽。

现实主义自一开始便形成了几种不同的民族表现形式，其中十九世纪上半叶达到成熟的有俄国、法国及英国的文学。其区别在于，对历史前景的评价、对待社会及个人的态度、道德热情的特性不同，更不消说以民族艺术传统或存在了数世纪的民族性格为条件的种种差别了（例如，英国浪漫主义作家尤其感触至深的英国式幽默）。

依据整个十九世纪的资料，完全可以揭示不同民族类型的现实主义的

差异所在，英国、法国及俄国的现实主义以不同方式进行现实主义的生活研究所共有的道德评价。英国人对恶的谴责几乎必定伴随有体现这恶的人物在生活方面遭遇种种崩溃：破产、阴谋活动破灭、原形败露等。法国现实主义作家集中反映人物的社会命运与道德命运的一致：社会中遭遇失败将人提升至道德高度，反之，对社会中的成功所作的描绘则是另一种形式的道德谴责。俄国艺术家们认定，主人公本身对自我的判决是良心受折磨，紧张不安的自我认识及自我评价。俄国文学中用异常高的道德尺度衡量人，这一点成为十九世纪下半叶俄国现实主义的本质特征，并且决定其特殊地位以及对其他不同民族现实主义表现形式的影响。

现实主义方法为艺术展示了新的远大前景。现实主义不排斥解决深深困扰浪漫主义作家的问题，即个人在历史时代风暴中的命运问题、每个民族的命运问题、民族及个人自我展示的机遇问题，与此同时也深入研究历史现象复杂的辩证特点。现实主义将浪漫主义作家对形象性与鲜明对照性的关注挤到了次要地位，而将重心移至各个事件之间的内在联系。在浪漫主义作家看来，群众运动难以排除的矛盾性（克莱斯特、埃斯普龙塞达、波兰浪漫主义作家等），如今获得了另一种评价——较适度的评价，其中注意到了历史的局限性，以及群众性运动的潜在力量（普希金，在一定程度上也包括梅里美）。这比浪漫主义作家更客观地审视有关人在历史进程中的地位问题、个人与大众、人的直觉与本能的相互关系问题创造了基础，诞生了新的现实主义的历史主义倾向，这使得艺术家们能更深刻地理解历史进程的现实动力。

第一编　西欧文学

本编序言

1. 文学发展进程的总体特点

在世纪之交，封建主义已退出欧洲历史舞台，而得胜的资本主义社会体制则表现出无力保障全体人民幸福安康，其自身内在的矛盾性也已表露无遗，人们的心灵与头脑刚刚经历了一场可怕的大革命之震荡，而新的革命战斗已然临近。在这充满政治事件与社会思潮的十年间，文学同样鼓足力量以认识、理解历史运动的必要性，促使其分析研究并评价该运动的近期及远期后果。对于艺术流派而言，该时代的核心问题是人如何不仅能经受住这场社会力量异常尖锐的斗争，而且积极参与历史进程，对其施加影响，用歌德的话说，人应当是“锤子”或“铁砧”。各种流派及艺术家提出了不同的答案，这些答案往往截然对立，但却是感受至深的，与具有世界意义的美学发现相结合的答案。

十九世纪上半叶，西欧文学进程的景象与以往时代相比独具特色。文学（以及社会）发展的速度加快，新的艺术流派在相对短暂的期限里，逐渐形成并日渐成熟，这期限如今已不是以百年，而是以十年计算。在此情形下，新方法的出现与巩固并不意味着要彻底根除旧方法。时代的特点是——诸多艺术流派共存。在几十年时间里，启蒙主义与古典主义的传统、浪漫主义以及后来的现实主义仍保持关系，它们在这关系中保持斗争、论战并相互影响。每个流派在论战中维护自己的原则，在宣言及其他纲领性文献中肯定这些原则，但艺术家们，尤其是大艺术家们在实践中并未被纲领束缚，创作意识获得了极大的选择自由，常常有针对性地挖掘纷繁多样的史料，包括昔日形形色色的传统，以及同时代人的探索。然而在复杂的文学现象中，存在着思想艺术的核心部分，这有助于人们理解“已获得的”

成分服务于什么样的方法。

文学发展的阶段性连续性已众所周知：古典主义与启蒙运动的传统——浪漫主义——现实主义。在欧洲文学中，一个极为重要的过程在同样平行发展——革命民主主义文学的形成。其源头是宣传鼓动文学，首先是法国大革命的群众歌曲。鲁日·德·李尔的《马赛曲》、马利-约瑟夫·谢尼耶的《进行曲》、民间的《卡尔马尼奥拉》和《Caira》仍响彻于十九世纪的阶级斗争之中。在二十至四十年代的政治斗争中诞生了新的歌曲、宣传诗、讽刺作品及政论文。革命民主主义文学具有全欧的特点，影响了该时代的众多著名作家。

十九世纪上半叶的革命民主主义文学尚无从谈起形成新方法这样的问题。参与此运动的有持左倾社会立场的浪漫主义作家（巴比埃、黑尔韦格、弗赖利格拉特，很大程度上也包括韦尔特），有些作家的创作有时接近于现实主义的作家（贝朗瑞、海涅、毕希纳），有一些努力继承并更新革命—古典主义传统的诗人（莫罗）。革命民主主义文学的创新，在那个时代首先体现于思想主题方面。

像英国四十年代的宪章派文学这样鲜明的倾向，是革命民主倾向转变为革命—无产阶级倾向的典型范例。1848 年法国大革命的诗人—歌曲作者鲍狄埃和热利的创作，同样如此。社会主义思想的影响体现为尖锐批判资产阶级社会矛盾，在世纪初则是乌托邦社会主义思想。这一时期终结时，革命美学的形成与马克思、恩格斯的观点之形成及其有关四十年代文学问题的看法，紧密相连。

16·

2. 浪漫主义

就产生时间而言，浪漫主义是十九世纪第一个新的艺术流派，它形成于文化普遍发展之时，这一发展囊括了社会意识的所有领域，并改变了该时代人们的世界观。浪漫主义是人类灵魂对突然间直观化的历史动态的回答。人类生活中融入了先前只有历史研究方可理解的诸多变化。“世界面目一新”——这是普希金为这一时代所做的简洁表述。情感的体验，以及对法国大革命悲惨经验的思考，在浪漫主义世界观的形成过程中具有决定性作用。但是如果排除了下述历史经验：拿破仑发动的战争，民族解放运动，资产阶级关系的发展以及所伴随的平民大众的赤贫化，征服拉丁美洲的独立革命战争，以及在欧洲新的社会矛盾加剧并导致 1830 年及 1848 年的革命——便无法理解浪漫主义。十九世纪不同国家及大陆的文学中，出现了一批又一批的新一代浪漫主义作家，他们热切关注时代、现实状况所提出

的新的社会及精神问题。文学则透过当时的政治、思想意识、理论—审美中介之棱镜，领会了社会发展的这一客观内容。将每一个人以及全人类纳入飞速运转的历史涡旋运动之中的感受，因大革命而产生的感受，依然存在并贯穿于浪漫主义之中，艺术在引发出极其多样性的同时，也具有了一定的共同成分。

浪漫主义运动在每一个国家的文学中，依历史事件的进程而划分为不同的时期。在一定的条件下，可以勾勒出共同的规律性：在十八世纪九十年代后半期，浪漫主义几乎同时出现于德国（格林、耶拿派）、英国（布莱克、华兹华斯及柯勒律治），在法国，浪漫主义世界观的萌芽已出现于夏多布里昂（《论古今革命》、《基督教真谛》、《阿达拉》、《勒内》）、热尔曼娜·斯塔尔夫人（《论文学》）、瑟南古（《奥贝曼》）的作品中。十九世纪前十年这些作品出现于那些曾被拿破仑军队占领的国家里，主要是 1806 年至 1808 年——在此期间开始了抵抗占领者的活动。1810 年初期或中期，浪漫主义运动各个阶段之间的界限带有全欧洲的特点，这种界限是由民族解放运动的高涨激发而产生。此时在意大利及斯堪的那维亚半岛上的诸多国家，浪漫主义正在形成，在俄国、西班牙、葡萄牙、比利时则已开始萌芽。三十至四十年代被普遍视为浪漫主义历史上的一个特殊时期。

只有对浪漫主义与文学史以往阶段的关系作出正确评价，才能深刻领会浪漫主义。尽管就其本质特点而言，浪漫主义是对启蒙运动，尤其是启蒙运动的纯理性主义思想的反动，尽管浪漫主义作家的理论表述贯穿着要与前辈作家们划清界限的激情，他们竭力摒弃启蒙运动的主导思想，推翻古典主义的所有准则及规章，而实际上浪漫主义作家从十八世纪文学遗产中的所得大于所弃。没有那崇尚感觉与大自然的人类学思想和浪漫主义者珍视的“自然人”思想，便没有卢梭《忏悔录》的心理剖白以及狄德罗《拉摩的侄儿》，没有维柯尤其是赫尔德的文化学思想，便无法想象浪漫主义。在整个十八世纪，已产生了预告及准备浪漫主义艺术的诸多现象。

在这纷繁多样的现象中，可以发现浪漫主义思想的预兆或萌芽，因此尽管其范围极广，仍具有相似性，这些现象便落入前浪漫主义的历史—文学概念之下。传统上视为浪漫主义风格标志的东西（追求神话的、神秘的、恐怖的风格），早在十八世纪最后数十年便已在文学及戏剧领域颇为时兴。但这并不意味着，浪漫主义作家未能作出任何艺术发现。浪漫主义是艺术领域的一场真正的革命，浪漫主义利用了日常精神生活的诸多成分，以新的方式加以思考并将其纳入自己无可争辩的独特体系之中。

· 17

在面对构成这一艺术体系核心的基本思想之前，我们已经触及到浪漫主义的类型学问题。在苏联文艺学领域里，有关浪漫主义内部流派的对立

(有时甚至用不同的派别为这些流派命名)问题至今仍在争论之中,亦即革命浪漫主义与反动浪漫主义、或积极浪漫主义与消极浪漫主义、或社会浪漫主义与心理浪漫主义等等。赫拉普钦科的见解,根据确凿:“我认为,这种划分将浪漫主义文学的实际发展进程公式化了;在浪漫主义文学中有更为复杂的分化。”将浪漫主义分为两派的局限性不仅在于这种划分遮盖了浪漫主义的共同特性,而且在于将浪漫主义运动的漫长历史时期出现的诸多实际的不同表现形式也变得模糊不清。当然,在浪漫主义内部各种思想倾向之间,也常常发生冲突(在其他文学派别中也常常如此)。然而,这些冲突的政治面目又往往很复杂。拜伦就其社会志向而言是一位革命者,他依照司各特的见解高度评价了一位保守分子。而这位人物对拜伦的天才大为赞赏的同时,并没有接受他的悲观主义以及极端个人主义思想。浪漫主义者、年轻时悲观失望的自由主义者(安·萨维德拉)政治上的右倾,浪漫主义者的反动——民族主义的曲折创作道路(克莱斯特的《赫尔曼战役》)、“对宗教的放弃”(日尔蒙斯基语)诸如此类的情形并不少见。如此的思想叛逆倒退便将显而易见的倾向带入了创作之中。任何时候这都与具体的历史语境,与思想意识力量在国家的分布情况有关,这理应从民族社会的背景中予以解释。同时,浪漫主义的许多主要的艺术思想已日渐形成,日渐完善,可以说,也将持不同政治观点的人们联合在一起。夏多布里昂的《基督教真谛》中的主要美学观与雨果的《〈克伦威尔〉序言》相近。那些常常被视为反动的或者保守的浪漫主义者的人,往往能更深地理解时代的矛盾(诺瓦利斯、霍夫曼)。

本卷序言的分类依据是,将各个国家的浪漫主义作为独立的艺术体系。如此分类的现实意义只有在世界文学框架内才能充分体现出来,因为只有在世界文学的框架内才能对不同地区之间,以及不同大洲之间的风习进行对照。但是应指出在西欧这一较狭小的范围内,德国、英国、法国浪漫主义与葡萄牙、比利时、荷兰、丹麦、瑞典的浪漫主义之间存在的差异,西班牙与意大利的浪漫主义是一种混合型的或者过渡型的浪漫主义。

浪漫主义就其实质而言,是以其特有方式追求客观性,试图理解并捕捉世界发展特性的艺术。谢林极大地影响了第一代德国浪漫主义文学家,也影响了第一代英国浪漫主义文学家(很大程度上是由于柯勒律治的批评及理论活动),并且间接地影响了法国第一代浪漫主义作家(司汤达与奥·施莱格尔的友谊众所周知)。谢林的精神与自然、主体与客体同一的哲学,为追求客观性的意向提供了理论根据,“绝对的客观性只属于艺术。艺术能使完整的人达到这些高度,认识崇高……”年轻的谢林如此写道。“认识崇高”要求的并非将整体分裂为机械地联结在一起的诸多部分的分析,而是

综合，由此谢林以及与其亲近的德国耶拿派浪漫主义，赞扬理想化地涵盖艺术及哲学认识的艺术所具有的多面性。

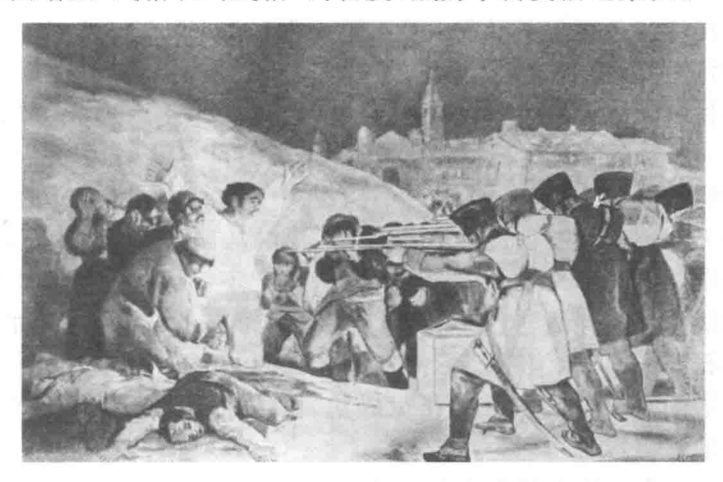
转移至社会历史土壤上的万物之综合、相互联系及相互依赖思想，成了十九世纪现实主义的主要发现之一。在时代的影响下，现实主义中形成了这一思想，但是也不乏浪漫主义艺术观念的影响。由此而言，对于浪漫主义艺术观至为重要的有机形式思想，即由奥·施莱格尔所阐明，柯勒律治所接受的思想：艺术作品应像大自然一样诞生和发展，听从于其构思中存在的动机，艺术是一个统一体，不可分割为形式和内容。依浪漫主义作家之见，神话型的象征主义艺术便是如此。浪漫主义的明确特点之一，是刻意创造概括性的象征主义形象。吸引浪漫主义作家的是诸多神话：《圣经》 ·18 神话、古希腊罗马神话、中世纪神话、民间神话，他们屡次改变对这些神话的认识并作了加工。但关键是，他们想创造自己的神话形象。“我们可以断言，每一位伟大的诗人都负有将他所面对的世界之各个部分转化为整体，并用其材料创造自己的神话……回想一下《堂·吉诃德》，便足以阐明一个人的天才的确能够创造神话此观念”，谢林如此教导浪漫主义者们，他曾深入细致地研究了文学中神话创作的理论。不仅那些天才的浪漫主义艺术家们创造了新的神话（柯勒律治笔下的老莫雷霍德，拜伦笔下的该隐、曼弗雷德及孔拉德，梅尔维尔笔下的莫比·迪克，雨果笔下的加西莫多），而且成就平平的文学家们也常常获得成功，留下了铭刻至深的象征形象（梅图林笔下的梅莫特）。

浪漫主义作家笔下形象的贪大求全，应源于历史进程及哲学思想的共同影响，作家们用自己面对的当前的生动历史检验理论。诺瓦利斯具体阐述了文学中的神话创作思想，他写道：“长篇小说——是自由形式的历史，就如同历史的神话一般……没有什么比通常被称之为世界与命运的东西更富于浪漫色彩。我们生活在一部相当庞大的（既指整体的，也指部分的）长篇小说中。这是对我们周围发生事件的洞悉。对人类生活材料的富于浪漫色彩的辨识、评价及加工。”富于浪漫色彩的评价与加工——这便是象征化。现实的历史——“世界与命运”——动荡不安、充满灾难性及意外性，因此需要丰富而深刻的形象并且相应地只可能在神话领域的象征形象上得以体现。“我们生活在庞大的、夸张的时代，在这个时代所有小于戈格和玛戈格[①]的人在我们看来都是侏儒”，1822 年拜伦致司各特的信中如此写道。

① 戈格和玛戈格指可怕的人或事，也可指有权势的人，如“阎王”、“土皇帝”等。在《圣经》中，戈格是一个暴君，玛戈格是他的臣民，均极为残暴。俄罗斯民间故事中常用作恶势力的代表。——译注

而艾·德拉克洛瓦1824年在日记中记下了自己的心愿:"要动笔描绘尽可能多的我的同龄人……对当今时代的人,要依照米开朗琪罗与戈雅的精神加以描绘。"

在这里,戈雅的名字有权与米开朗琪罗并驾齐驱:戈雅的绘画,尤其是《1808年5月2日,马木留克兵的进攻》(1814年10月)和《1808年5月3日"枪杀起义者"》(1814年完成),是富于幻想地"加工"当前历史的真正典范;这些画是编年史的记述,其中准确地记录了现实事件,以及参与这些事件的不同类型的人物,但是线条与色彩的情感表现很不自然,以至于使所描绘的东西增至"戈格和玛戈格"的程度,成为宇宙复活之象征。



《1808年5月3日"枪杀起义者"》弗·戈雅
1814年 马德里 普拉多博物馆

在强调浪漫主义美学观中的神话化因素时,不应忘记,这是对现实情况的神话化或象征化。不仅浪漫主义作家反映现代主题的作品(拜伦的《恰尔德·哈罗德游记》、荷尔德林的《许佩里翁》、海涅的《德国,一个冬天的童话》),而且历史小说、长诗及剧本(莱瑙的《约翰尼斯·齐斯卡》、《阿尔比派教徒》,阿尔梅达·加雷特的所有长篇小说和剧本)以及哲理—幻想作品(霍夫曼的《撒旦的药酒》、海涅的《阿塔·特罗尔》)均渗透着特别的情感,叶利斯特拉托娃继拜伦之后将这一情感恰当地称作"政治诗"。浪漫主义的杰出研究者巴尔泽同样断言:"掌握现实是浪漫主义艺术的基本任务……大体上还从未有过像浪漫主义者这样执著地关心现实的作家群。"现代生活深入文学的形式多种多样——作者插叙、论战性的抨击、引喻。这里贯穿着一条"战线",这条战线将各种民族文学领域中的浪漫主义作家划分为敌对阵营,通常是保守阵营与自由派阵营。挑选现代素材的标准取决

于作者的世界观、社会立场，但是浪漫主义作品吸取"当前大众关注的问题"的能力本身，将其与最重大的象征性总结、与永恒的存在问题紧密连接在一起，能够在当今世界中发见过去，而且在昔日世界中发见——今日——这种能力是浪漫主义意识的根本特性。

三十至四十年代，浪漫主义社会小说逐步形成（乔治·桑、欧仁·苏、维·雨果及其在欧洲其他国家的模仿者）。浪漫主义社会小说揭露了资本主义的剥削制度、统治阶级的伪善、司法机关的营私舞弊以及整个社会制度的不公正。这些社会小说的创作者们，尤其是乔治·桑，曾受到空想社会主义极为强烈的影响。同时他们追求的并非分析，而是将那些具有短暂痛苦、平民骄傲感、体现正义感的综合形象中的社会矛盾象征化。

象征主义几乎是形象的神话概括，它与历史主义一起，是浪漫主义艺术意识的两个极其重要的特点，它们源于追求客观性和反映历史运动，而且似乎处于难以解决的矛盾之中。但是浪漫主义作家的历史主义使得这一矛盾逐渐被克服。如前所述，浪漫主义的历史主义的出发点，是弄清楚法国大革命以及由此开始的时代的意义。革命事件及其后果均与那些笑迎革命降临的人们的期望不符。而那些自古以来否定革命动荡之良好作用的人（司各特）依然固执地担心不已。因此历史运动被理解为不理智之举，不仅辜负了启蒙运动的期望，而且完全缺乏合理的分析和预见。对于浪漫主义作家而言，这并不意味着历史运动混乱无序，毫无意义：牢牢地存在于二十世纪西方艺术中的类似思想，只是偶尔隐隐出现在浪漫主义作品之中（克莱斯特的剧本《施罗芬施泰因一家》）。浪漫主义作家们更习惯于相信某个命中注定的规律性，它不受理性认识的支配，但是人借助于较高的能力——想象力可以触摸到此规律性。在理论方面，浪漫主义作家在评价两个因素——理论与想象力时常常意见不一：例如，拜伦在与雪莱辩论时，坚持认为理想在古典主义中占首要地位。但是在实践中以想象为基础的象征化不仅在浪漫主义作家的历史思维中，而且在浪漫主义的史料研究家的历史思维中，均具有重要作用。

在赫尔德之后，浪漫主义的史料研究以及历史小说，深入研究了交替时代文明史的思想，这些时代提出并完成了自己的任务。在浪漫主义产生初期，赫尔德便表达了一个思想，即每个民族均拥有自己的内在世界——"生活方式、习惯、需求、大地与天空的独特性之生动画面"——借助于诗歌而对这些画面彼此做可能的对比，这比枯燥、虚假的历史更能深入地认识各个民族与时代。浪漫主义作家在继承这一思想的同时，首先开始深入研究民族类型学（斯塔尔夫人的《论德国》和《高丽娜》、布兰科·怀特的《西班牙

来信》)。浪漫主义作家不仅力图再现外部特征即所谓的"地方色彩",而且再现各个时代及民族文化的精神：人们的观念、感受、信念及品行的特性。因此他们依赖于那时的科学所能获得的所有资料,并勇敢地借助于想象对其加以补充。"请为我提供事实吧,而想象,我自己的已足够用了……"司各特如此写道。

浪漫主义的历史文献研究及美学已经深入研究了专门的范畴,这些范畴决定着想象在历史思维中的作用：梯叶里的"揣测"、施莱尔马赫的诠释。起初浪漫主义是通过他人认识自我。对于司汤达来说,浪漫主义就是德国精神及德国艺术;对于施莱格尔兄弟而言则是西班牙艺术及莎士比亚;对于第一批西班牙理论家而言,浪漫主义就是北欧各民族的世界观。浪漫主义作家们在深入领会不同艺术世界的同时,创造并珍爱着"自己的"莎士比亚、"自己的"塞万提斯、"自己的"但丁和塔索。再现不同文化的整体形象是浪漫主义的突出才能：在一代又一代读者的意识中,铭刻着浪漫主义的希腊化时代、浪漫主义的东方风格、浪漫主义的中世纪风格等等。如此民族历史的"世界画面"的整体性,全然并不表示安宁闲适的无冲突状态;相反,浪漫主义作家认为每一个时代都充满了内在矛盾;显然,浪漫主义的历史文献研究旨在揭示历史上的阶级斗争。一些时代则因其冲突之广度与紧张度而引起浪漫主义作家的关注。因此,欧洲中世纪吸引的绝不仅仅是思想保守、对封建社会的道德统一问题大加哀叹的作家们;浪漫主义作家常常转向中世纪,在历史中找寻戏剧性冲突、起义及暴动、民族勇敢精神的自由表现,以及众多民族的青年时代(莱瑙的长诗、阿尔梅达·加雷特的长篇历史小说《圣安娜的弓》、泰格奈尔的史诗《弗里蒂奥夫萨迦》)。

米·米·巴赫金注意到了浪漫主义作家的特殊时代特点——他们总是致力于描绘某种"虚幻的、恐怖的以及无意识的东西"。这种对过去的疏离感、孤独感,在德国浪漫主义作家弗里德里希所喜爱的主题中,得到了极好的体现——《野蛮人之墓》。在众多类似的曾以其宏伟之势征服了周围一切之物的遗址、废弃的城堡、文物古迹中,传达出了对时代的不协调、发展进程之不可预见的感受。浪漫主义作家们尚无法解释时代交替的原因及机制。为什么昔日的生活已逝去？告别特定时代的那一刻如何以及何时到来？这些直接提出或者影射的问题,往往是浪漫主义作家的历史性叙述的开端和结尾。历史文献研究者试图引申出抽象的历史法则(圣西门的"精良民族"思想、"有机时代"与"危急时代"交替的理论),同样,艺术家们也试图在象征形象中体现某种抽象的历史运动规律。恩格斯强烈批判了普遍存在的对历史发展进程所做的具有浪漫色彩的解释,这种解释"将人类划分成了两大类——绵羊与山羊、统治者与被统治者、贵族与平民、绅士与不拘

礼节者……”当然，还有对历史发展进程远为透彻的解释（克莱斯特的中篇小说《米夏埃尔·科尔哈斯》深入探讨了革命暴力的辩证发展过程）。寻找道德秩序的规律性的结局是，浪漫主义作家的某些历史主题的作品与其称之为本来意义上的历史作品，不如说是哲学著作（克莱斯特的短篇小说）。但是发现必然在历史上战无不胜的某种道德的规律性，则是所有诠释的最高任务。因此歌德强调指出，在卡莱尔笔下“精神及道德核心是最重要的东西”。

历史主义的叙述有助于巩固民族的自我意识，因此这对于那些领导或者只进行反拿破仑解放战争（西班牙、葡萄牙）、争取民族统一（意大利）或国家独立（挪威）的各民族而言尤其重要。

司各特的创作在这一领域具有异常重大的作用，他创造了历史小说的独特典范结构。在其历史小说中营造出新的历史幻象，在此幻象中打破了对人物的概念化，形成鲜明对照的划分法，人物的心理状态得到了现实主义的表现，关键是——以社会现实为基础明确了历史事件的意义。



《吞食自己孩子的萨托耳诺斯》弗·戈雅
1817年10月 马德里 普拉多博物馆

尽管在后期浪漫主义文学中，不乏如各个国家小说家们将结构公式化这样的例子：借鉴情节条例、人物的“圆筒形面具”、描绘日常生活的手法等等，司各特的影响依然是异乎寻常的绝妙，因为这有助于作家们从艺术角度掌握原有的历史资料，为他们增补了用以表现民族历史冲突的全套文学工具（然而，这并非意味着，司各特彻底摆脱了浪漫主义作家固有的道德上脱离实际的特点）。

司各特的艺术—历史方法是最先进的方法，但并非唯一的方法。在十九世纪的前十年，早在其诸多杰出长篇小说问世之前，在德国便已出现历

史小说(阿尔尼姆的长篇小说《皇冠的守护者们》的构思时间是 1806 年,该小说的第一卷于 1817 年问世)。在这里,从历史性的史事记述中获得的资料与民间传说紧密相连,情节与人物带有传奇色彩,甚至营造出近似神话的氛围。后来,维尼在与司各特论战时,在其历史小说《桑-马尔斯》中论证并提出了历史小说的另一种表现形式,其突出特点是,展示尖锐的道德伦理问题,公开用历史材料证明道德思想(“思想就是一切。个人的名字仅仅是这一思想的例证及证明”——维尼写道)。意大利作家曼佐尼在《约婚夫妇》中实现了司各特的教导,他的主人公并非昔日的伟大活动家,而是体验着历史发展过程之沉重压抑的人民大众。

自浪漫主义艺术产生之始,其核心点便是历史发展过程唤起的个体形象,该过程为个体提供了广阔的活动领域。这是渴望理解整体的规律并加入此整体之中的个体——整体的规律即自然、社会、历史发展过程的规律。柯勒律治长诗中的老莫雷霍德,不仅以非人的痛苦来作为对自己参与世界和谐统一的酬劳,而且努力与他人、生活之“婚筵”上的客人们分享已获得的智慧。在华兹华斯早期的抒情诗和荷尔德林的创作中及诺瓦利斯的叙事作品和抒情诗中,这种努力与大自然及人类的共同性融为一体的意向得到了不无鲜明的表达。

浪漫主义最初追求新的客观性、个体与整体之和谐的明确目标,尤其是对谢林嘲讽的解释作了形象说明,——这是“唯一的形式,在此形式中源于或者应当源于主体的东西,以最明确的方式区别于该主体并被客观化”。浪漫主义的嘲讽正如后来马克思所解释的那样,是“作为辩证法的陷阱”造出来的,为了已有的合理看法,而作为克服世界观之主观局限性的工具。

然而,社会的发展加深了个体与社会之间的矛盾。浪漫主义如果得不到用于分析这些矛盾的全套工具,便无法在社会历史的远景上正确评价这些矛盾;至多对遥远而迷茫的未来寄予诸多希望。资产阶级社会的带有对其全部社会——及精神——灰烬的多方面尖刻批评,目前实际上在所有杰出的浪漫主义作家的创作中均得到了详尽的表现,而不愿接受社会在发展这一事实会导致浪漫主义的反抗行为处于特殊状态。对于早期浪漫主义作家而言,井然有序、运动着的“有机”世界,分裂成了凝滞、冰冷的对立面。浪漫主义的嘲讽没有成为捕捉庸俗理性的陷阱,而是成为了捕捉真理的陷阱,同时似乎还展示了一切客观现实的残缺与无力状态。于是便出现了二重世界这样的浪漫主义的特殊性,正如黑格尔所言:“一方面,存在着一个自我造就的精神王国……另一方面,我们面前存在着一个从自我与精神之坚固统一体中解放出来的外在王国。”

22・



《白雪覆盖的野蛮人之墓》弗里德里希 1807年 德累斯顿

谢林那个可以称之为"探索者"或者"献身者"的"完整的人"(荷尔德林笔下的主人公,早年的蒂克、瓦肯罗德、诺瓦利斯的主人公,华兹华斯、柯勒律治早期诗歌的主人公,以及后来克莱斯特、雪莱等许多作家的主人公均如此),变为"孤独的"人物,分裂为孤独的幻想家、自诩的艺术家、失望的漂泊者、冷漠的"对恶充满好奇心"(缪塞语)的虚无主义者。浪漫主义者有时以回顾的方式展示探索者——献身者转变为罪犯与叛逆者的过程:例如,在诺迪耶的《让·斯波加尔》中便是借助于主人公的记事簿来展示的。夏多布里昂笔下的"勒内"以及瑟南古笔下的奥贝曼特有的这种异化特征,已被铭刻在国际文学现象中拜伦式风格之列。与世隔绝且与世界格格不入的主人公被美化,其对生活的不满情绪带有"世界性灾难"的特点,其主观性在扩展,有立即将全人类排挤掉的危险。正是这种与世隔绝状态、反抗行为、主体和与主体的高要求不相符,但又强迫其接受自己准则的世界之间的分歧,却由浪漫主义作家极其鲜明地体现了出来,甚至通常被视为浪漫主义的基本的并且几乎是唯一的主题。然而浪漫主义作家们自己重申,他们只是在对依照社会进步而进行的积极活动所抱的诸多希望破灭之后,才放弃了现实世界。"……充满激情的思想家们,心中充满渴望、有所需求的人们……将自己封闭在病态的梦幻之中……"缪塞如此写道。

但是,无论浪漫主义的反抗者如何孤立,他们依然保存着对和谐,对与世界复归一体的渴望,对失去的纯朴与完整性的怀念。这在梅莫特、梅达尔德(《撒旦的药酒》)、拜伦笔下的曼弗雷德与该隐、埃斯普龙塞达笔下的"萨拉曼卡的大学生"这些人物身上的表现,尤其令人惊叹。此类人物的表现力与魅力发源于他们将恶视为实现完满生活之途径而加以研究,并且为

错误地选择了此途径而痛苦不已。总之,浪漫主义区分出了两种恶,相应地也区别出了体现恶的两类人物形象:日常生活的、庸俗的、完全属于经验世界的恶,换言之,即资产阶级的恶,以及属于"精神王国"并起源于高傲的智慧、意志力、天赋乃至正义感的恶(克莱斯特笔下的米夏埃尔·科尔哈斯的活动就成为了如此这般的恶)。

为了更准确地评价浪漫主义反抗行为的特点,应当弄清楚浪漫主义作品主人公的个性特点。极为关注浪漫主义作家对个性之认识者,当属费希特哲学及其有关绝对的"我"及内在自由的思想:的确,浪漫主义作家们将费希特的绝对的"我"转变成了个体的"我"(参看盖坚科的观点)。

浪漫主义在对感伤主义的个体形象加以认真改造之后,又对其加以利用。然而并非感伤的敏感,而是激情才是浪漫主义个性特点的基础:浪漫主义作家的心灵并未振动以回应现实的全部召唤,而只是引起稀稀落落的几个强音。激情可以与冷漠相结合,浪漫主义作家的头脑则往往是"冷冰冰的"。歌德强调说,充满激情是新人的明确特点:"超越个体力量的意志力,即新时代的产物。"充满整个身心,达到痴迷状态的激情是为了以自由形式表现自我所必需的。

浪漫主义作品中的主人公选择的是广义的自由,从社会政治自由到艺术创作的自由,革命作家、自由主义者、欧洲及美洲解放运动的参加者们曾讴歌公民自由。而那些持保守社会观点的作家们则拥有自己的自由观,准确地说是为自己的自由辩护:他们从形而上学的角度(后来这些思想得到了存在主义哲学的响应)以及社会的角度(后来这些理论导致所谓的基督教民主学说趋于成熟)发展了这一自由思想。

在浪漫主义自由的不同面貌中,有摆脱了社会角色的指定性与不变性的自由(这是霍夫曼所喜爱的主题)。最后,还有摆脱了人死亡的必然结局的自由,而与这种结局的抗争转而改变为反抗上帝的极大叛乱(这一主题在拜伦、埃斯普龙塞达的作品中体现出来)。极端的自由——是冷漠的拜伦式主人公的秘密所在:永远也无法确知,究竟是什么将其逐出于众人之外,怎样的限制自由的规章令其无法忍受。

但是浪漫主义的个体最主要的、真正确定的特征,其最病态的激情是想象。对该个体而言,相形之下,他更习惯于以想象为生,而并非现实;做不到这一点,将永远无法挣脱庸俗的经验王国。这一见解虽未变为普遍的文学主题,而是该时代精神文化的根本特点之一。亚历山大·洪波尔特的活动及著作无疑影响了现代人的世界观,他也是真正意义上的"时代人",他曾如此评述哥伦布的信:"该信展示了非同寻常的心理学兴趣并以新的威

力表明，诗人的创造想象力是发现了新世界的勇敢的航海家所固有的，也是人类所有英才特具的品性。”

在浪漫主义个性的精神结构中想象与梦想并不同义。修饰语“创作的”中依稀可闻费希特“能产型想象”学说的余音，但该词语并非必定只属于艺术（这种看法显然来源于洪堡特的主张）。“创作的”一词使想象具有了积极、合理、表达意愿的特点。想象力是浪漫主义人物所特有的，即按照拜伦的界定，想象力的危机是“其潜力与意图不相符时的狂暴状态”，自瑟南古笔下的奥贝曼起，一系列浪漫主义的人物便痛苦地体验着这种状态。这是浪漫主义建设生活之纲领的危机。

如此建设生活的纲领有许多证据都留存至今——有忏悔书、回忆文章、抨击性文章，甚至司法文书（参看梅格龙的观点）。曾为实现这一纲领做了各种尝试——从果断的、有时是生命攸关的英勇行为至日常生活及文学生活的反复行为，在书信及其他文件中创造精神气质上有所摹拟的自画像。 ·24 在浪漫主义的氛围中成长起来的几代年轻人“以最极端的形式，以浪漫主义的建设生活形式，即在生活中蓄意制造艺术形象并以审美角度安排情节，从而为自我的历史面貌设计模式”（利·金茨堡语）。建设生活的思想本身是由拿破仑或玻利瓦尔——具有浪漫性格的两类原型人物的力量及人类的伟大精神而缔造的。该时代的许多其他真实人物（里耶戈、伊普西兰蒂、拜伦）同样是浪漫主义建设生活之楷模。

如果说早期浪漫主义作家往往寄希望于实现其建设生活的纲领，那么后来这希望所充满的愉快色调则日渐暗淡，而只在元老派教派轻松的生活纲领中有所保留（艾兴多尔夫著名中篇小说《一个无用人的生涯》），或者重新在那些不同程度地与乌托邦社会主义（乔治·桑）相关的作家身上突然勃发。

建设生活的愿望是所有浪漫主义者固有的乌托邦思想的体现。建设生活之愿望的破灭只是强化了乌托邦的因素，将全部的希望都从现实方面转变为极其合乎理想的方面。浪漫主义创造了宏伟而丰富多样的空想作品——展示美好之物的空想作品，展示个体的积极性以及独立自主的个体之自给自足性的空想作品，展示民族统一的空想作品，展示崇高革命的空想作品（雪莱的《伊斯兰的反叛》）。资产阶级革命被浪漫主义作家在描写空想社会的作品中予以“解构”，其含义正是马克思评价蒲鲁东时所言，仅仅是采用了艺术手段，而非理论手段。艺术解决方法途径相当宽广：从被浪漫嘲讽转变为艺术游戏的空想作品（霍夫曼的《跳蚤师傅》），到怀抱愿望却因无法实现而充满绝望感的空想作品。常常被解释为“逃避现实”的奇特现象，在大多数情况下均成为将所描绘事物转换至空想方面的方法；形

形色色的海盗、强盗、冒险家（埃斯普龙塞达、雨果作品中的人物、“狂热的浪漫主义者”）——无法遏制的个体积极性之具体表现。

许多浪漫主义的空想作品注定会长存：至今我们还能感受到其久远的影响。尽管浪漫主义的空想作品对于在创作中深入分析十九和二十世纪的基本思想（如民族统一的思想或者个体自给自足性的思想）起了推动作用，但是其中的许多作品依然存在内在的矛盾性。将美神化并不能摆脱恶魔的光环。对于浪漫主义作家们（荷尔德林、雪莱、济慈）而言，美与善同一是决定性因素，十九世纪末认可了美的浪漫主义空想作品出现非现实主义潮流，道德评价变得比较模糊，或者就根本没有道德评价，从而导致允许美的不道德行为存在。

十九世纪与二十世纪之交，在欧洲的不同国家较早在浪漫主义中诞生的民族空想作品，曾受到某些继承者的歪曲（参看 1802 年荷尔德林致贝连多尔弗的最后一封信）。实现民族内部统一的思想，后来暴露出了该思想带有空想性，因为那时各个民族正值加强并激化阶级斗争之时。带有民族保守思想的空想作品的诸多成分，尤其在一些德国及西班牙浪漫主义作家的作品中（克莱斯特的剧作《赫尔曼战役》及部分诗歌，施瓦本的抒情叙事诗，阿尔尼姆的《巴巴罗萨神话》，何塞·索里利亚的一些传奇叙事诗），在世纪之交可能会被用于反动民族主义理论。但是与“我们的民族精神同仇敌忾”的浪漫愿望（荷尔德林），有助于艺术保存其伟大价值——民族独特性、民族特色、“国民精神”的思想。在该方面的活动中具有重大意义的哲学及作家有德国的格林兄弟、海德堡浪漫派、乌兰德；在西班牙有出版过民间《罗曼采罗》的 A. 杜兰、整理民间口头创作题材并仿效民间抒情诗创作的安·萨维德拉及何塞·索里利亚；在爱尔兰有托马斯·穆尔；瑞典有泰格奈尔；丹麦有格伦特维格；芬兰有兰罗特。

浪漫主义的乌托邦作品在刚刚形成时，便已经历了分析与批判。于是，荷尔德林在《许佩里翁》中创造了试验性的情节场景之后，试验了各种对社会的积极性充满浪漫色彩的理论方案（革命者—阴谋家、“生活导师”等等），并在其中的每一种方案中都发现了致命的矛盾和实践上、道德上的根据不足。表现个体自给自足性的空想作品——这一思想的必然规律带有空想的特点——实际上自其产生之时起，便招致怀疑主义的解释。正是从诸多浪漫主义作家那里常常传出警告声。“……我不得不提心吊胆地生活，担心在这一渴望中不过是自欺欺人，没有家乡、没有时间，人……化为乌有，然后消失”，蒂克在中篇小说《诗人生平》中如此写道。与对浪漫主义的空想作品的不可靠感相关的，往往是诉诸于基督教伦理（夏多布里昂、拉马丁，然后是拉门奈、克尔恺郭尔）。西班牙浪漫主义作家马里亚诺·何塞·

德·拉腊撰文评论大仲马的《安东尼》一剧时，批评主人公拜伦式的孤傲气质带有凶恶之意。这一批评具有完全不同的特点：拉腊是以启蒙运动的价值为根据并号召个体为了共同的利益保持理智和自我节制。与放肆的个人主义行为展开激烈斗争的还有乔治·桑，她针锋相对地创作了展示个体积极性的空想作品，这种积极性受到了追求共同富裕与道德完善的利他主义理想的激励。



瓦伊奇人物画像 冯·洪波尔特 1806 年

浪漫主义的出发点是推翻古典主义纯理想主义的美学观。当然，并非所有国家的浪漫主义者与古典主义者之间的论战，都像1830年2月25日巴黎发生的情况一样转变为公开的争吵——这一天正值维克多·雨果的《欧那尼》一剧首演，这是文学史上具有纪念意义的日子。然而到处都有浪漫主义真正的、意外地逐渐发展起来的生活——实际上是在所有浪漫主义的宣言中均占据首位。施莱格尔兄弟、华兹华斯、维克多·雨果（尤其在《〈克伦威尔〉序言》中）等，均谈到过真实的自然性问题。爱伦·坡称赞雪莱不矫揉造作，很自然。拜伦曾在信中嘲笑一位曾评论过其作品的评论家，认为这位评论家“反对滑稽与严肃情景的快速交替……他形象地说道，‘我们不能同时又浸湿又烧伤’”。

奠定浪漫主义美学之基础的另一要求似乎是与自然性、生活真实的要求根本矛盾的。这是以最大限度的表现力为宗旨，是有意识地使表现力优于艺术形象。“使人们成为天才之物，或者更准确地说，人们所做的事并不包含在新思想之中，而是包含于支配人的一种思想里，言语所表述的一切至今尚未得到足够强劲的表现”，德拉克洛瓦如此写道。梭罗将这一品质称之为“怪癖”，并且认为，正是在这怪癖性情之中蕴涵着艺术的真谛。雨果则在《〈克伦威尔〉序言》中将艺术称作一面“浓缩的”镜子。浪漫主义作家们的突出表现力将光与阴影截然区分开来，在极大的对比之上构建其形象体系，将轮廓变形，破坏其逼真性。真实自然与表现力创造着那一辩证反抗之举，而每一位浪漫主义的艺术家都由此反抗之举而成长为——每次都以自我特有的方式——胜利者或失败者。在后期浪漫主义中，这两种力量之间的均衡状态明显被打破，或者倾向于追求逼真效果（毕希纳），或者

26· 倾向于追求表现力，由此而使真实自然性受损，生活的真实性也往往丧失了（尤其是三十至四十年代法国的“疯狂浪漫主义”）。

浪漫主义文学的形象性取决于这两种因素的相互作用。建立在狂放的幻想作品之上的怪诞作品发挥了极大的功效，而准确再现的日常生活氛围使幻想色彩更为突出：如霍夫曼、沙米索、梅图林的作品，浪漫主义作品的读者群中流行的中篇小说波里多利的《吸血鬼》（根据拜伦的口述写成）。

与追求自然真实的意向相关的是，在浪漫主义中也有描绘风俗的倾向。几乎在所有浪漫主义体裁中都有描写风俗习惯及风土人情的成分，然而，除此以外，在浪漫主义的整个历史发展阶段里，尚存在着一种特殊的体裁，即一种由以往文学时代所接受并由后来者——现实主义时代所传播的体裁。这在许多国家被称之为“风俗随笔”。它在十七世纪形成于西班牙，被英国政论家斯梯尔和艾迪生接受并予以发展，该体裁在启蒙文学中地位显赫（梅尔西爱、勒蒂夫·德·拉·布雷顿）。十九世纪上半叶风俗随笔异常流行。所谓“伦敦浪漫主义者”，尤其是查尔斯·兰姆，以及后来年轻的狄更斯和萨克雷使其更趋于完善，众人皆捧读和翻译法国人茹伊的《丹登公路隐士》，出版了著名小册子《法国人眼中的法国人》的众多模仿作品，在西班牙活跃着一支出色的风俗随笔作家队伍。不同类型的随笔将启蒙运动的传统（讽刺性地谴责“不合理的”风俗，旨在纠正、净化风尚）、充满浪漫色彩的风俗描绘（欣赏所有生动的、民族性方面独具一格的东西）与现实主义的生活研究之萌芽相结合。这里对日常生活有了新的理解，视其为有重要社会意义的实质环境。这里对创作过程中的生活观察的作用问题，以新的方式予以评价。然而风俗随笔仍然还不是现实主义的东西，浪漫主义的日常生活描绘所占的比重还非常大。这表现在执著地将自然性、包含“地方色彩”的“生活真实”与以高度的表现力尽可能描绘物质世界时所追求的准确性相结合。众所周知，浪漫主义作家的注意力都放在日常生活中的“独特之处”：关注各种古怪行为及癫狂行为，关注荒唐的或者极可怕的迷信传说和习俗。风俗描写只有告别了外在的夸张特征，并且不仅仅局限于以醒目的外在表现形式传达具有重要社会意义的典型内容，才能向现实主义过渡。

浪漫主义充实了文学体裁的全部体系，大胆地将其变形或错合，从而创造新的边界性体裁：抒情叙事性体裁或抒情叙事戏剧性体裁。浪漫主义叙事长诗：象征性长诗、风俗描写长诗、民间口头创作的长诗（所有这些因素往往同时兼而有之，海涅、埃斯普龙塞达、雪莱、莱瑙的长诗中便是如此），完全以全新面目出现。浪漫主义戏剧的创作则归因于开始关注以往的传统，关注莎士比亚以及黄金时代的西班牙戏剧，首先是卡尔德隆。但是席勒和歌德的剧作（尤其是《浮士德》、《铁手骑士葛兹·封·伯利欣根》），以

及狂飙突进时期戏剧方面的其他典范性剧作，所产生的影响都异常大。对浪漫主义作家而言，至关重要的是将抒情性与戏剧性紧密结合为一体，常常出现一种“充满戏剧性矛盾冲突的叙事长诗”（拜伦、雪莱、埃斯普龙塞达），而在戏剧作品中独白充满了抒情色彩，用戈蒂耶的话说，表达了“心灵的冲动，超越情节所限，冲向那从戏剧向诗歌而敞开的窗户，而这些窗户是我们在莎士比亚、卡尔德隆、歌德……的作品中频繁所见的”。

浪漫主义散文作品是沿着诸多体裁的轨道而发展，其基础是丰富多样的传统。浪漫主义利用了古典主义小说、长篇骑士小说（在大仲马的冒险小说《基督山伯爵》中便可感受到其影响）、描写骗子活动的长篇小说中的诸多典型成分、洛可可式东方童话故事以及其他一些不久前及久远过去的叙事性体裁。对于德国浪漫主义作家而言，“形成中的长篇小说”这一形式保存了自身的现实意义，其最高典范便是歌德的两部曲《威廉·迈斯特》。诺瓦利斯曾对《威廉·迈斯特》大加批判，指责歌德在作品中消除了“人类的日常普遍事物”，但他还是认为歌德的这部书是“一部地地道道的长篇小说”，即在一定意义上可以作为进一步创作转换的素材。在前一时期存在的长篇历史小说，经过了彻底的修改并且从体裁系统的外围向其中心移动。

浪漫主义作家诗歌中的形象思维，在两个对立面之间运动：转瞬即逝与永恒、现在与过去、变动之物与静止之物、有形与无形、城市的喧闹与大海的喧闹、高峰与低地、翱翔与下落——诸如此类的对立，在浪漫主义诗歌创作中绝非少数。 ·27

在浪漫主义中形成了一种新的叙事结构，其结构中心的主人公可以称之为“不确定”主人公。主人公不仅仅是行动，甚至并非行动，而是监督自我并分析自我，同时成为分析的对象，或从似乎作为旁观者的其他人物的角度来分析，或从作者那一方来分析。用巴别里的话说，这是“类似于主人公的专案文件夹一类的东西，与其他任何叙述形式毫无相似之处”。这种结构的独特性还在于，它在体裁方面不受限制。浪漫主义的不确定主人公在长篇小说、中篇小说、剧本、长诗中，甚至在小随笔中均有可能出现。

此类叙事并非凭空产生，卢梭的《忏悔录》给予了直接而强大的影响。“卢梭深入研究了两种方法，它们为后来的心理描写奠定了基础。这是心灵活动的无穷分化，同时又是其兼容性、自相矛盾的共存”（利·金茨堡语）。浪漫主义作家主要深入研究了第二种方法，因而才使浪漫主义的主人公与《忏悔录》的主人公的心灵生活相比，好像有点儿简单化。浪漫主义作家首先将注意力放在对立状态的结合上：激情与冷漠无情、崇高愿望与鄙俗愿望等等。然而在浪漫主义作品的主人公身上总是能感受到某种无法

分析的“残余物”、高深莫测的深刻性。

在对立物如此紧密的结合中，在自我的双重化中，在瞬间过渡的可能性中，存在着个体的神秘性与无限性。在卢梭那里，人在自我面前往往软弱无力。在克莱斯特那里人则是自我的强大主宰者——因为人有权唤起自身的另一种呼声，其心灵是自主的，并且其自身拥有一种应付突发事件的惊人的升腾力量。洪堡王子和彭忒西勒亚，是陀思妥耶夫斯基笔下的人物及其难以想象的精神低落与升腾的直接先驱。浪漫主义作家们对人心理深层的神秘之物的强烈兴趣，使其获得了心理病态的诸多事实：个性的分裂、失去理智的幻觉状态。对这些事实的解释则往往是从神秘主义以及否定一切的角度进行（“谢拉皮翁兄弟社”的成员之一霍夫曼的某些短篇小说），但是浪漫主义也对精神病做了真正人道主义的解释（如克莱斯特的《洛迦诺的女乞丐》中的幻觉，是由于良心受谴责，或者毕希纳的《沃伊采克》中人物的发疯终究是失去了恶魔般的光环，并且是因不可忍受的社会压迫而激发的）。

浪漫主义的心理描写整体上是向前迈进了一步，这是文学在理解心灵的辩证法之路上迈出的一步，没有这一步便不可能进行现实主义的分析：“……现实主义若不曾经历过浪漫主义，就会具有一定的抽象性和公式化”的特点（日尔蒙斯基语）。理解这两种方法的继承性，就不会贬低其中一种方法的革新和独立价值，相反，却能更准确地界定它们。

3. 现实主义

如果说浪漫主义始于理论、自我定位、创立各种学派，并且早在十至二十年代便已转变为遍及全欧洲的运动，其中涵盖了艺术的所有种类、所有形式，那么现实主义的形成之路在十九世纪上半叶便与其有着本质上的不同。

尽管作为一种方法，现实主义的历史早在文艺复兴时期便已开始，一直延续至十九世纪下半叶，但现实主义对自身缺少清晰的认识，作为一个文学流派，现实主义缺乏一个或多或少予以清晰表述的统一的美学纲领。甚至“现实主义”术语本身在十九世纪下半叶才获得承认，这并非偶然（起先出现于舍弗列里的论敌之口，后来则出现于他本人的理论文章中）。

十九世纪上半叶的现实主义及其先驱者同启蒙运动时期的现实主义的联系是客观、牢固而自然的联系，这种联系，众所周知，通常既非直接的，亦非完全自觉的。大革命之后那一时期的现实主义作家的主观认识中，接触较频繁的往往并非启蒙运动时期的现实主义，而是各种彼此相近的创作个



浪漫主义者　石印画　1825年

体。没有卢梭、爱尔维修、卡巴尼斯的传统，司汤达便无从谈起；没有梅尔西爱或勒蒂夫·德·拉·布雷顿的随笔的影响，巴尔扎克便无从谈起；离开了菲尔丁、斯摩莱特、戈德史密斯、斯特恩的长篇小说，狄更斯便无从谈起。现实主义作家极其准确地为自己挑选了导师，将目光转向文艺复兴时期的传统：司汤达关注莎士比亚的传统，巴尔扎克关注拉伯雷的传统。但是如果他们中某些人也感受到自己与某个广泛的文学运动有关，那首先便是与其同时代的浪漫主义运动有关。至少，最初的情形是如此。

·28

十九世纪上半叶，欧洲现实主义作为一个流派，在很多方面形成于统一的浪漫主义洪流之中，与浪漫主义美学观的那些令其无法接受或者乃至与其敌对的方面的抗争中（特别是与“二重世界”、与美化艺术形象的倾向的斗争），并认可浪漫主义将世界视为充满无休止变化的观念。

司汤达将自己也归入浪漫主义作家之列，因为在他看来，浪漫主义首先是符合其特定时代要求的艺术。普希金甚至驳斥了一些法国记者，“这些人通常将所有他们感觉带有好空想以及德国唯心主义的烙印的东西，均划归为浪漫主义……”在《鲍里斯·戈都诺夫》中，他看到了“真正浪漫主义的悲剧”，恰恰是因为，该剧的特点是“忠实地塑造人物，描绘时代，展现了历史面貌及历史事件……”

尽管十九世纪上半叶的现实主义作家并未将自己归属于一个统一的流派，然而这并不意味着这样的流派不存在。在十至二十年代，该流派已经在浪漫主义运动内部逐渐成熟，三十至四十年代，则在欧洲不同国家被看作一种显著的现象。正如前所述，所谓的“风俗随笔”，是新现实主义形成的第一个预备阶段。这一名称本身便意味深长。在开始蓬勃发展的自然科学影响下，文学在模仿自然科学并似乎在与其角逐的同时，力图以自然科学固有的准确性、客观性来再现周围的社会生活。

紧随随笔之后，与其平行或甚至与其独立，逐渐发展起另一些（散文、诗歌、戏剧的）体裁，首先是长篇社会小说这一体裁。在四十年代，现实主义

已经是欧洲文学中的一个独立的重要流派。

十九世纪初的现实主义并不单单是方法总体发展中的又一个阶段，甚至也不只是一个较成熟的阶段，而是一个全新的阶段。文艺复兴和启蒙运动制定出了未来方法的许多最重要的部分；然而只是十九世纪现实主义的遍及全世界的历史发现，才实现了某种综合，不仅得到了充实，而且团结在主要的基本发现周围，这一核心的发现促使正在形成中的方法的所有方面和特征，步入了生动的辩证联系之中。这一发现便是现实主义的历史主义意识。

歌德在《诗与真》中写道："我以为，自传的基本任务是，在人与时代的相互关系中表现人，展示出时代在多大程度上与其敌对，又在多大程度上对其有利，人在时代的作用下如何形成其对世界，对众人的看法，人在成为艺术家、诗人、作家之后，又以什么方式去描绘外部世界的这一切。但是，为了这一点，需要某种不可能的事情，即：要使个体认识自我及其所处的时代，因为时代吸引着每一个人，不管他是否愿意，时代都在制约、造就着他……"

歌德度过了非常漫长的创作生涯，在此期间他以各种方式参与了不同的文学运动或者甚至领导过文学运动。他的青年时代是在"狂飙突进"的旗号下度过的；中年时期则与所谓的"魏玛古典主义"时代相关；《浮士德》与浪漫主义艺术相关，而且是根据非常独特的启蒙现实主义之精神实质而完成的；最后，《诗与真》（尤其是其中的最后几部分）预告了十九世纪现实主义的来临。歌德之所以作出预告，是因为他已经意识到：人与时代的运动具有不可分割的联系，人的个性是由诸多社会因素的变化而形成，而这一切（人与世界）处于连续不断的相互联系之中。

29·

现实主义创作方法的形成（尤其是在最初时期），首先表现为产生诸多单个创作方法。因此，以现实主义的巨擘们为例来认识十九世纪上半叶现实主义的特性，较为合理。

"有一种地方——我们在巴尔扎克的《改邪归正的梅莫特》(1835)中看到，——在那里对国王的权力进行了估价，在那里用秤来衡量整个民族，在那里对政治制度的批判已酝酿成熟，在那里对政府的评价取决于五法郎的硬币，在那里思想与信仰被转变为数字，在那里一切都能被贴现，在那里上帝自己也在借钱……"这些话是针对巴黎交易所而言，也是对金钱统治的批驳。但是这些话有更广泛、更普遍的意义。巴尔扎克注意到，此时尚无法动摇的生活根基已发生了改变：昔日的生活方针（"国王的权力"、"民族"、"政治制度"、"政府"、"思想与信仰"、"上帝"），已丧失了自给自足性。不但如此，在崩溃与转变的过程中，根基暴露出来了，一切均可归为分母的

东西显露出来了。

对现实主义来说，其特色不单单是对现实生活感兴趣，而恰恰是对现实生活的社会原则感兴趣。然而，时代链条之崩裂（许多浪漫主义者即如此），比领会并再现转变的实质要容易得多。因为根基的暴露并没有使社会机制变得可以洞察。相反，出现在作家眼前的社会机制被复杂化，其功能亦屡次以间接方式被表现，总是与他人明智的意愿大相径庭。

巴尔扎克断言道："我从各个方面描写巨大的现代怪物……我理智地反映整个社会！""人间喜剧"及其"私人生活"、"外省生活"、"巴黎生活"、"军人生活"，及其"风俗习作"、"哲学习作"和"分析习作"，以及其中两千多个人物是尝试实现这个包罗万象内容的构思。

这构思就是发现新世界，在这世界里万事万物均引人注目，至关重要，而且并不取决于这一切是否悦目。

十八世纪的现实主义首先与哲学，与公认的对生活的道德评价相关，这种生活经常与"自然人"的理想相提并论，并且局限于"非宗教社会"的合理原则。十九世纪的现实主义与自然科学相互角逐。无怪乎在《人间喜剧》的序言中，社会被视为类似于动物王国。

其实，喜好积累事实，乃至嗜好创建包罗万象的体系的风气，充斥于1789及1848年间的整个欧洲文学领域，而不仅仅是现实主义文学领域。如果这些体系的坐标不愿在现存事物范围内交叉，那么创造该体系的浪漫主义者便毫不犹豫地超越其限度，而现实主义者则停留于现存生活范围之内。

如此忠实于物质的、可触摸的、可见的东西，其本身便说明创作具有严格的客观性。众所周知，恩格斯自巴尔扎克的长篇小说"甚至在经济细节方面所学到的东西，也要比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多"[①]。通过罗列事实而达到的准确性，是《人间喜剧》的作者强有力的一方面，然而，恩格斯首先评价的并非这一点。他在给哈克奈斯的信中写道，巴尔扎克所创造的"中心画面"，是"法国'社会'的历史"，指出巴尔扎克具有超越个人的政治喜好与嫌恶的能力。恩格斯对"专家们"的指责并非由于他们收集的材料匮乏（因为他们均大量积累事实）；主要的麻烦是，这些事实由于较零散而缺乏说服力，毫无用处。

超越于"专家们"之上的现实主义艺术家，执著地努力深入社会进程的实质，通过分析达到综合。他们并不局限于发现（或换言之，开拓）新世界，

---

① 引自《马克思恩格斯全集》第37卷，第42页，人民出版社，1971年。

而是试图发现其较广博的规律,研究各种联系,揭示原因与结果的紧密连结关系。

30·《浮士德》的作者歌德已拥有类似的目标,但是对他来说,人类世界首先是永恒存在的世界。歌德在很大程度上,不如十九世纪上半叶现实主义作家那样喜好将自我的世界视为新世界(尽管1832年完成的《浮士德》第二部与1833年发表的巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》,几乎处于同一个时代)。歌德几乎没有注意到先前不可分割的因素,或者说就干脆没有注意到下列因素:人类现实的变化性,其生成的不间断性,活动的平衡性,由个体的昔日社会整体性中出现的相互作用而形成的统一性,以及其中每一个体社会作用的偶然性、不固定性。

十九世纪上半叶的现实主义,之所以是崭新的,是因为它或多或少地源自于这些新因素。巴尔扎克在长篇小说《对于绝对的探索》(1834)中写道:"无论从哪一个末端开始,一切均相互联系,一切均相互交错。原因促使人去猜测结果,而任何结果都能走近原因。"下述的例子可以清楚地解释这一思想,黑格尔在将歌德的长诗《赫尔曼与窦绿苔》选作"田园史诗"时,写道:"的确,在这里从次要方面揭示了我们时代最伟大的世界事件(法国大革命)的观点,与该事件直接联系在一起的,是拖拉机手及其家人、牧师及药剂师的命运。由于该作品没有从政治角度描述这座位于农业区的小城,我们仍能从中发现在各个事件之间没有中间联系的情况下,存在的不合理跳跃;但恰恰是由于这中间成分空缺,整体才得以保持着自己全部的独特性。"

新现实主义作家已经能够忽略中间环节而不计,但是所有人类关系的历史和社会的制约性、控制生活诸多规律的客观性,在此情形下一刻也不容怀疑。萨克雷在《名利场》(1847—1848)中有这样一段话:"但是瞧我们的叙述突然转向一群著名的人物及事件,并且与历史交织在一起。当靠钻营而飞黄腾达的科西嘉人拿破仑·波拿巴的飞鹰飞离普罗旺斯……然后从一个钟楼飞到另一个钟楼,最后终于飞抵巴黎圣母院时,这些雄姿勃发的鸟儿未必会瞥一眼伦敦布伦斯别里默默无闻的光临……"然而,"1815年自圣诞节至夏天,拿破仑在戛纳登陆,路德维希十八仓皇而逃,整个欧洲陷入一片慌乱之中,纸币贬值,老约翰·谢德里也破产了。"在这里,巴尔扎克的思想,即"一切均相互关联,一切均相互交错",被彻底地具体化了。

此外,以上援引的这一片断可以作为文学创作中历史主义的范例,这是一种较狭义和较广义上的历史主义。萨克雷的作品均"涉及到历史",涉及具有世界历史意义的重大事件。但是在特定情况下,它们对于作家之所以重要,并非由于事件本身(正如《亨利·埃斯蒙德》[1852]中所言,萨克雷总

体上喜好寻常生活故事，要胜过英雄业绩故事），而是因为这些事件对人们及其思想与行为，对人日常生活环境的影响。鲍·苏奇科夫卓有成效地将历史主义称之为“现实主义艺术中因果关系的最高表达形式”。

我们已经指出，现代的历史感首先诞生于浪漫主义者中间。然而那恰恰是一种非常敏锐、非常个人化的感受。浪漫主义者（几乎不以政治属性为转移），是时代的失意者：时代夺去了他们的诗意梦想，代之以反映可恶的自私自利关系的叙事体作品。因此他们的历史感往往是失望感；这便是感受所特有的局限性。

现实主义作家所谓的社会群体则根本不同，但它所形成的人类特点亦暴露出“无穷的色彩”（巴尔扎克语），而其原因就是具体地、有区别地对待社会及个人。

司汤达与浪漫主义风格相近，依据是，他笔下的主人公（于连·索累尔、法布里斯·台尔·唐戈、吕西安·娄凡）同样是时代的失意者。但是司汤达的主人公与波旁王朝复辟时期的外在冲突，其重要性并不亚于他与自我本身的内在冲突。在于连·索累尔身上，时代的诸多环节交织在一起。诞生他的伟大过去与渺小的现在，进行着心理斗争，他无法生活于现在，但努力设法加以适应，大概，应当在这场斗争中寻找其天性“不可理解”之谜底：他那不协调的激情、狂暴行为，时而充满高尚品质，时而又予以压制的，反复无常的，儿童般的胆怯与恶魔般的傲慢交织在一起。索累尔复杂的性格特点由环境所决定，同时也是该环境中无法容纳、与该环境相对立的。

巴尔扎克选择了法国社会作为描绘对象，因为对于作家来说，关键是要“通过分析达到综合”，对生活的基本因素加以描写并汇集到一起，提出重要问题并为其草拟解决方法，总而言之要再现自己时代的宏大面貌之特点，同时“再现时代典型的代表人物”。

· 31

在这里，个体起着从属作用：个体作为社会群体的代表而引发人们的兴趣，作为冲突之载体而显示其重要性，留在视野中的总是整体——社会及其综合形象。但是整体——现实主义作家巴尔扎克对此的理解，要强于他那个时代的所有人——没有自身个体的、私人的成分以外的形象和形式。他创造了成百成千个形态各异的人物，这些人物承受着激情，恰如阵发性狂躁型精神病一般的激情的煎熬，承受着自私自利的、利己主义兴趣的逼迫，单枪匹马地与整个世界抗争。但是这无序的扩散运动（如果根据《人间喜剧》的长篇小说、中篇小说、短篇小说仔细研究这一运动），最终仿佛不自觉地、自发地纳入某个轨道，服从于一定的法则。

日常生活散文（统统为物质的、实体的、现存的东西）不仅压制了以往巴尔扎克笔下欧洲对崇高理想与自我欺骗的热衷，而且开始将自己视为“理

想”、“诗歌”、“美”，将财产地产拿出来示众：房屋、家具、马匹、装饰有沉甸甸的金制小坠子的背心、挂满钻石的前胸。世界原来塞满、堆满了物品，一切可以用钱买到的东西。因为钱是基本的尺度，所购买的物品展示和表明了其所归属物主。现实主义者（首先是巴尔扎克）深入分析了这一特点，这一时代的总法则。现实主义者的原则之一是详尽地、精密地，有时繁冗地描写生活的表象，因为表象反映本质。此外，事情并未局限于简单地喜好现实情况。物品是面貌的写照，将其比作环境，帮助将众所周知的秩序引入弥漫的社会现实之中，识破偶然中的必然。

例如，巴尔扎克在《幻灭》中，描写塞沙老人的穿戴时，概括地说：“类似的冒充平民资产者的装束，与其恶习及习惯相符，如此无情地显露其一生，以至于似乎老人生来便穿着衣服。”作家赋予公益性建筑艺术或私人住宅的陈设以最重大的意义。没有这“物质”氛围，他的主人公们便难以想象，这氛围便是与他们不可分离的环境，这环境决定着他们，也受其制约。在缓慢、紧张的叙述中，可以听得到某种唯一可能及唯一可信的节奏，详尽性与繁冗性本身，似乎变成了描述生活、事件、人的手段。

狄更斯笔下的人物对物质的依赖，也不亚于巴尔扎克笔下的人物。狄更斯甚至更极端，在他笔下不仅常礼服的式样，而且鼻子的形状都能暴露人的天性。外在与内在如此的融合，将狄更斯与果戈理拉近，果戈理笔下的索巴凯维奇与其胡桃木写字台非常相像，也是那样厚重、粗大、笨拙。

然而，对人物所做的如此艺术研究，并非十九世纪上半叶现实主义唯一可能解决问题的方法。例如，普希金的作品便很精炼，甚至很少描写日常生活。他笔下的环境主要以清晰的线条勾勒而成。司汤达也同样如此对待外部点缀物。“是否描写主人公的服装、周围的景色及其面部特征呢？或者最好还是描写激情以及激荡他们心灵的各种感受？”他如此自问自答：“生动地描绘某个人物的装束，要比叙述他的感受，强迫他说话轻松得多……”

普希金和司汤达是与巴尔扎克、果戈理、狄更斯不同类型的现实主义作家。即使是因为他们两人均致力于表现“充满社会反抗势力的形象”（赫拉普钦科语），如此的创作倾向促使作家聚精会神于主人公、主人公的个性，将其置于中心，并通过个体的意识折射周围世界。因此他们所描绘的世界，不如巴尔扎克笔下的世界丰满、详尽，更具有实体性。

这种（在其“向心的”基础上）社会分析形式也吸引了莱蒙托夫，他在《毕巧林日记》的序言中写道：“人的心灵历史，哪怕是最渺小的心灵，也不见得比整个民族的历史缺少兴味缺少用处。”不应当将莱蒙托夫的话解释成比起社会来更偏好个体。这里谈的是典型化原则：在“心灵的历史”中，

莱蒙托夫期望以自己的方式来反映“整个民族的历史”。

没有必要将典型的东西仅仅视为现实主义方法的附属品。阿喀琉斯、奥德赛、赫克托耳是古希腊罗马史诗中主人公的典型，因为这些人物包含一定的，尽管是理想化和概括性的成分。而莫里哀笔下的阿巴贡、达尔杜弗、阿耳塞斯特，已经完全是有意识加以概括的形象。然而，这里却汇集了，并概括了通常仅为人类所特有的（因此实质上也是恒久的）特点或恶习（吝啬、伪善、厌世），尽管这些恶习是受时代、社会环境的强制而产生。

· 32

果戈理不无感慨地说：“哦，莫里哀，伟大的莫里哀！你如此广阔而全面地发展自己的性格……”这难道不是承认这些“性格”与索巴凯维奇、诺兹德廖夫、柯罗勃奇卡相像？难道这些人总体上不是一种极大扩充与夸张了的特点之载体？巴尔扎克笔下的高布赛克、葛朗台、高里奥均是偏执狂，而且几乎是病态躁狂症患者。至少有一种特性使上述性格区别于莫里哀笔下人物的性格。阿巴贡的吝啬并非以主人公的生活状况为条件，而是似乎由外部指定给他的。泼留希金的吝啬是一种社会现象。由此看来，吝啬与个性存在着有机联系。现实主义的典型化必然要将个体因素纳入自己行为活动的领域：“十九世纪现实主义的发现，作为通过差异与矛盾的间接方式表现的集体与个体之符合辩证法的复杂统一体，是典型的发现。”（博恰罗夫语）

然而，这“差异”也许是最大或最小，“矛盾”也许处于表层或深层。于是，往往出现了或与环境融为一体，或“浑身皆充满环境之恶习的人物”，或者，最终出现与环境对立、仇视环境的人物。

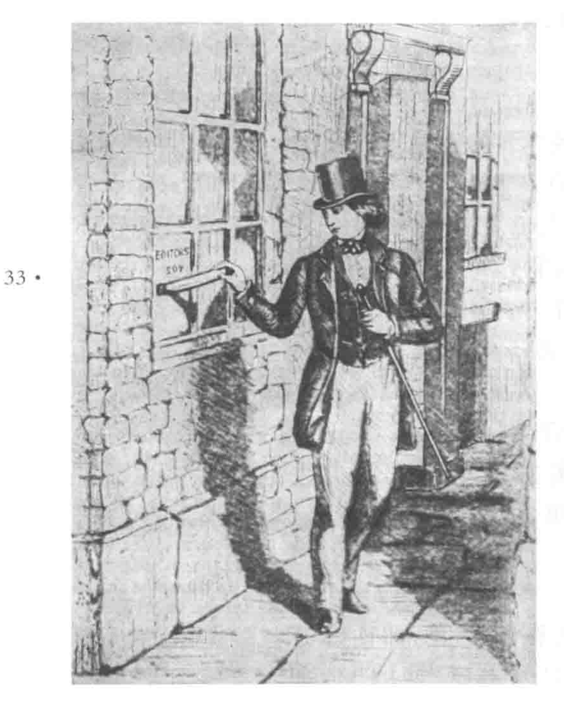
“真实地再现典型环境中的典型人物”这一公式中值得注意的不仅是环境必须是典型的环境，而且二者之间联系的一贯性也并非不重要，性格与环境之间相互作用的既定强制性同样并非不重要。

没有个体与群体的相互渗透，人类历史及其意义、进展、因果联系便不复存在，这种联系赋予了所有的冲突、对抗、一切偶然与必然的游戏辩证整体性。艺术家无论生活于怎样危机的时代，都要与统一的生活、统一的世界打交道。认识到这一事实的是现实主义，首先是十九世纪上半叶的现实主义所取得的胜利之一。因此在这里，社会分析与综合，即艺术重建的统一性、人类生活的整体性的相结合。

如此这般的追求体现在一切方面。现实主义作家的愿望是克服其他创作方法及艺术流派的片面性，超越其思想风格的同时，以各种方式将其予以消化，并加以利用。巴尔扎克在《贝尔专论》（1840）的开头，探讨了三种基本的文学流派：“塑造众多形象的文学”（静观的、抒情的、高尚的文学）、“思想的文学”（充满戏剧性矛盾冲突、具有积极作用、简洁紧凑的文学），最

后是“文学的折中主义”。这种折中主义结合了抒情与情节、戏剧与颂诗，要求“按世界的本来面目描绘世界：形象与思想，形象的思想以及思想中孕育的形象，变动与幻想”。巴尔扎克所谓的“思想的文学”，指的是古典主义文学（或者是那些与古典主义相关的启蒙现实主义的形式），而“形象的文学”指的是浪漫主义文学。至于“文学的折中主义”，即新现实主义文学。这一听上去较生疏的称呼，强调的不仅是艺术概括所具有的包罗一切的广度，而且有“折中主义”将启蒙现实主义、浪漫主义进行回炉的事实。

有趣的是，六年后，在欧洲的另一端由果戈理所发现的普希金创作亦有类似倾向。如果说茹科夫斯基遁入了“无形的幻象领域”，那么巴丘什科夫“似乎有意对抗他，开始将该领域固定在大地及实物上，表现出相关现实的全部迷人之处”。然后“转眼间从两个因素之中产生第三个因素：普希金出现了。他身上存在一种中立的态度。既无前者抽象的完善性，也无后者异常丰富的惬意美妙因素”。现实世界就是一个处于“自我运动”状态的世界。现实主义作家将“自我运动”现象引入了自己的作品。他挑选时间、环境、人物及其命运，并赋予这一切以推动力，换句话说，测定那个名为情节的偶然因素之命运。情节与自我的，而非预先规定的逻辑：冲突、激情、性格的逻辑协调地发展。这些冲突、激情和性格本身，也处于“自我发展”的状态，即完成了诸多行为，在影响这些行为的所有外部及内部因素的作用下，它们在思考着和变化着。



33 · 狄更斯将第一部作品手稿投给编辑部
斯蒂芬森画 1833年 伦敦 狄更斯基金会

“自我运动”、“自我发展”是十九世纪上半叶现实主义的本质特点。这一特点以大型史诗的形式尤其明显地凸现出来。然而诸多性格的“自我发展”具有一定的界限：“性格的逻辑性本身并非一成不变的范畴，并非在描绘这些性格时远远不能构成基本的标准和原则”（赫拉普钦科）。

“自我运动”和“自我发展”在某种意义上讲，是由于强调不介入叙述而产生的一种幻想。有一种观点认为，唯有此种作者角色才适宜于

现实主义文学。但是普希金笔下的叙述人，往往介入情节，《叶夫盖尼·奥涅金》、《铜骑士》、《驿站长》均如此。

果戈理笔下，那些热衷于以荒谬方式展示司空见惯的艺术假定性的滑稽叙述人，则更为积极。萨克雷也有类似的癖好，《名利场》中时而在木偶形象身上，时而在一位勉强挤进四轮马车就座于乔兹·谢德利与蓓基·夏泼中间的普通人的容貌上，显现出此特点。

总之，作者不介入的情形（如果是以非常连贯的形式介入），主要针对十九世纪下半叶的福楼拜创作，他的论点是，"作者应当在作品中无处不在，就像上帝在宇宙中无处不在一样……在每一个原子、每一个形象里都应该感受到无限而隐秘的冷静"。

作者不介入以各种方式与所描绘画面的逼真性相关联。但是第二点与第一点一样，未必可以被视为整个十九世纪上半叶现实主义文学的特征。所有对现实主义文学的概括性评述，通常均有赖于巴尔扎克。在那个时代，他的确是现实主义流派最典型、最无可争议的代表人物。因此人们总是首先在他那里寻找现实主义文学的逼真性的证据，并且总能找得到。不仅巴尔扎克所描绘生活的实体性、绝对的物质性看上去很逼真，而且《人间喜剧》的主人公，从一部长篇小说过渡至另一部长篇小说时的自然真实情形，同样很逼真。你第二次、第三次、第五次如同见到活人，见到老朋友一般与其相逢，你便不再怀疑其现实的存在了。巴尔扎克的艺术激发读者，使其相信作家所创造的世界，无条件地予以接受。这是艺术手法，并不取决于作家是有意识还是无意识地运用此手法。于是巴尔扎克创作的另一方面，一系列情节的虚构性、形象的夸张色彩，前面已提到的诸多偏执性格，在手法的影子里逐渐缩小。最后，还有那做作，但丝毫不令作者感到尴尬的无所不知情形，这有助于作者揭开生活之外壳而深入其隐秘的深层世界。

现实主义与寻求理想，以及与寻求理想相关的人文主义的主观性密不可分，这种主观性的外在表现形式，便是倾向性和偏见。恩格斯很看重巴尔扎克创作的客观性，但根本不欣赏其不偏不倚的态度，并且认为这位伟大作家在现实主义文学方面的成就在于，他违反了"他本人的阶级同情及政治偏见……"[①]而巴尔扎克本人无论如何也未将自己局限于"历史学家"这一角色。"与历史学家相比，我处于最佳状态——我更自由，"他曾如此声明并将创作自由既用于"表述对人类诸多事务的特定意见"，也用于"纠正"历史，历史"与长篇小说不同，不必追寻理想……同时应当如长篇小说一般 ·34

① 引自《马克思恩格斯全集》第37卷，第42页，人民出版社，1971年。

展现最佳世界……”

巴尔扎克的此番表述,触动了所有艺术的神经。从艺术的主旨是现实、生活、社会批判的角度而言,十九世纪上半叶的现实主义艺术的创造—改造功能很独特。

巴尔扎克描画了一个世界,在这个世界里荣誉、良知、人的尊严受到践踏,友谊、爱情、忠诚,乃至亲情关系遭到蔑视,金钱、发财欲、占有欲、权力欲等操纵着一切,这里推行“出卖肉体”和“出卖智力”,这里丧失了幻想,而生活将那些天真的梦想家们改造得服服帖帖,直到他们死去或者变成拉斯蒂涅那样的冷酷无情的自私自利者。从这个意义上讲,巴尔扎克是批判现实主义作家,其创作拥有取之不尽的批判因素。其原因有,例如,与堕落的夏尔东相对立的是诚实的劳动者达维德·塞沙,与冷酷无情的银行家纽沁根相对立的则是品格高尚的破产者皮罗多;这因为,作家总是以“毫不掩饰的赞赏口吻”谈到“共和党人——圣玛丽修道院的主人公们”;这因为,他塑造了一群来自普通民众的光荣人物的形象,例如,短篇小说《无神论者望弥撒》(1836)中的挑水人布尔雅。然而问题并不仅限于此。巴尔扎克所描绘的世界即使是充满邪恶的世界,也独具特色,规模宏大,并且富于建设性、创造性。巴尔扎克在谈到创作《人间喜剧》的意图时指出:“他所挑选的主题均重大、多样、美妙,丰繁之中充满深厚的愉悦感,尽管从社会角度看,他将截然对立的现象混杂在一起,过剩的激情、无节制的欲望将法国变成了一个令人深感遗憾的国度。然而这种混乱也是美之源泉。因此,作者并非出于渺小的民族虚荣心,亦非出于爱国思想才关注自己祖国的风俗,而是因为他的国家首先创造了具有不计其数表现形式的社会人的典型。也许,唯有法国不怀疑其自身作用之重大,它所经历时代之辉煌,它所固有的对比现象之极大丰富。”

作为社会学家、思想家及人道主义者,巴尔扎克常常谴责他那个时代的资产阶级生活。但他也从艺术家的角度审视这种生活。对于艺术家巴尔扎克而言,这种生活(其中存在各种对立现象、过剩的激情以及无节制的欲望)是“美之源泉”。一方面,这是出乎意料的浪漫决定,因为它取决于对包含于观察对象之中的美的寻求。但也存在另一方面,艺术家在某些方面超越了社会学家、“专家”,因为艺术家理解时代的意义,这时代充斥着产生“社会人的典型”的运动。由此角度看来(不仅仅是因为巴尔扎克塑造了皮罗多或者乃至米歇尔·克莱蒂耶这样的形象),他的长篇小说是优于直观世界的“最佳世界”。并且他的小说正是由于融合了这两种身份,才属于现实主义的再现的世界与创造的世界。

十九世纪上半叶的每一位伟大现实主义作家,都创造了自己的艺术世

界，这世界是以特殊方式创造的，是独特的，与他人毫不相像的世界。司汤达保存了其主人公性格背后的极端急躁尖刻的特点，迫使其参与与环境的个体战争，在个体的命运中纳入了壮观的划时代冲突。狄更斯使贫民收容所的可怕现实景象，与"古老、善良的英国"舒适、有点儿古怪的宗法制度相冲突，而在《荒凉山庄》(1853)和《小杜丽》(1856—1857)中，这两部作品标志着其现实主义发展进程中新时期的开始——塑造了政府司法机构或官僚部门的形象、幽灵形象、怪影形象。萨克雷展示了充斥着交易所经纪人、外省绅士及精明强干的冒险家的英国，但不同之处在于，其表现形式为集市上临时搭起的戏台上一个个舞动的木偶。

实际上，欧洲的每一位伟大现实主义作家，其本身就代表着一个文学时代，好像是仅有的学派和流派。

十九世纪上半叶是现实主义方法形成及发展史上特殊的一页。其主要特征(历史主义、社会分析、典型性格与典型环境的相互作用、性格的"自我发展"及情节的"自我运动"、"努力将世界描绘成异乎寻常的统一性、矛盾的整体性)都形成于这一时期，不管怎样，这些特征都明显地突现出来。这样一来，十九世纪上半叶便不仅仅是现实主义方法的成熟时期，而且是它的"经典时刻"。例如，日尔蒙斯基只是有保留地承认莎士比亚、塞万提斯、拉伯雷是现实主义作家，因为他认为，"就'真实性'的意义而言，他们是现实主义作家，并非就巴尔扎克或列夫·托尔斯泰的意义而言，他们的现实主义，是广义的现实主义，与十九世纪的经典现实主义，即本义上的现实主义存在着质的区别"。

· 35

但不应该像有时所说的那样，十九世纪完成了现实主义的发展，二十世纪的现实主义则创建了新的艺术描述体系，从以上所言出发，需强调的是，十九世纪上半叶的现实主义尽管具有意义重大的发现及其成就，也不过是方法革新的阶段之一。与所有各个阶段一样，它以时间为前提，因此必然受到历史的局限。

现实主义作为一种创作方法的出现，存在着一个共同条件——个体脱离最初阶段的社会整体——部落、氏族公社、阶层、行会的匿名性、不可分割性。只有拥有了自由，即拥有了一定的旁观个体间的关系和联系的自由，人才有可能将现实主义非神秘化，并且理解自身在大自然及社会群体的基本构造内部的真正位置。

个体无法脱离不可分割的整体的情况，最先出现于文艺复兴时代。这便是为何要将现实主义的开端(不仅就"真实性"的意义而言，而且是作为创作方法)，应当追溯到这一时代，而不管文艺复兴时期现实主义与十九世

纪批判现实主义有多大的不同。因为早在文艺复兴时期，便表现出了方法的最典型特点之一：艺术家利用所拥有的人类自由，是为了极其紧张地寻找各种依存关系，为了恢复世界感受的整体性，但这已是新的整体性——灵活多变、支离破碎，充满矛盾又常常克服了这些矛盾。

作为文学体裁之一的长篇小说，其命运便是如此：长篇小说同样是在个性与共性、个体与环境的冲突及相互作用基础上成长起来的。因此，长篇小说作为现实主义文学的主导体裁它始终伴随着现实主义；甚至可以说，是最适合于现实主义的一种体裁。

文艺复兴时期现实主义的特性，是个体的极端自我肯定和个体的自给自足。现实主义后来的全部历史，在很大程度上是探索各种联系，时而倾向于个体，时而倾向于社会群体。

人们普遍认为，启蒙运动与文艺复兴之不同是很明显的，但不是没有一定的片面性，它倾向于社会群体，狄德罗在《关于〈私生子〉的谈话》中，通过达尔瓦利之口说："……需搬上舞台的并非真正意义上的性格，而是社会状况……"然而卢梭在《朱莉，或者新爱洛伊丝》(1761)的第二篇序言中，驳斥了某位想象中的论敌，并提出与其相反的看法："这么说来，您需要的是平平常常的人物与非同寻常的事件？依我之见，情况最好是相反。"1765—1770年，他创作了《忏悔录》，其实，它写的是："我所写的与其说是……各种事件的经过，不如说是我的心灵状态的历史……"就此意义而言，卢梭类似于文艺复兴时期的艺术家，他笔下的主人公往往独自捍卫整个世界，莱蒙托夫笔下的人物同样如此，莱蒙托夫总是通过个人的心灵来照亮民族的历史。

当然，十九世纪上半叶的现实主义在这一方面更加成熟。譬如，巴尔扎克的创作试图包罗一切——性格与环境及其二者之间辩证的相互作用。但是，尽管他不像狄德罗那样明显，也仍然倾向于环境优先。在某种程度上而言，由于巴尔扎克的这一倾向，后来便滋生出了左拉及其学派，这个学派在理论上几乎没有为个体留下丝毫的主动性。而莱蒙托夫的艺术方法(接近于司汤达)，在十九世纪下半叶托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的创作中获得了发展。

因此，现实主义的发展，尤其是方法的实质本身的发展，到十九世纪下半叶及二十世纪仍在继续。

第一章　德国文学

· 36

1. 十九世纪初德国文学　诺瓦利斯　蒂克　让·保尔·里希特尔　荷尔德林　晚年席勒　克莱斯特　海德堡浪漫派

在德国与在其他欧洲国家一样，法国大革命引发了思想的动荡，向每一位善于独立思考的德国人提出了许多问题。但是德国思想家们首先是在哲学及美学范畴上，思考法国革命者的政治实验。国民公会的活动家们以及之前的启蒙派所运用的习惯性说法及概念（“自由”、“平等”、“理性王国”）似乎被排除了政治背景，并被转向一般理论方面。根据许多德国思想家的逻辑分析，对时代诸多问题类似的解释，似乎比纯政治性的解释更有意义。他们认为，他们对全人类的基本原则进行了深入思考，尽管纯政治冲突在法国诸多事件的急速变化之中，存在着不稳定性、短暂性。这一倾向在十八世纪末十九世纪初德国唯心主义哲学，以及伟大的魏玛斗士——歌德和席勒的美学思想及创作中、浪漫派的活动中，均得到了体现。以席勒的《审美教育书简》取代政治变革、《浮士德》第一部中的启蒙思想热情、弗·施莱格尔著名的主张（在这一主张中费希特的《科学论》、歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》均同样地被视为“我们时代最伟大的倾向”），所有这一切均为一个链条上的几个环节。由此弗·施莱格尔以不仅对浪漫派，而且对其魏玛时期同时代人均同样有效的论据，论证了这一思想：“谁反对这一思想，谁不考虑并非以物质形式公开地进行的革命之重要性，他便无法上升至人类世界通史的广阔视野。”

这一时期最重大的精神运动之一是浪漫主义运动。在德国，这一运动在十八世纪最后几年便开始形成。浪漫主义理论的基本原则，由弗里德里希·施莱格尔（1772—1829）在其《片断》中作了简要阐述，该《片断》发表在《艺术人物年鉴》（1797）及《雅典娜神殿》杂志上；1779 年，威廉·亨利·瓦肯罗德的《一位爱好艺术的修士的心迹》问世。1798 年，《雅典娜神殿》杂志上刊载了诺瓦利斯的《片断》。在那些年里，奥·施莱格尔（1767—1845）及路·蒂克的文学活动已开始。这群作家在文学史上享有耶拿派之称。费希特及谢林哲学对于浪漫主义美学观的形成起了重要作用。

耶拿派的理论家及作家不仅仅在德国文学中奠定了新艺术流派的基础，他们还表述了在欧洲许多文学中同样赢得广泛反响的诸多创作原则。

浪漫主义自一开始便宣布反对一切僵死、教条的东西。浪漫主义者们

努力为了无限而克服有限。在他们看来,自我封闭的有限的表现形式便是启蒙运动的纯理性主义。施莱格尔兄弟反对标准美学观:能广泛接受以往的美学财富和对其他民族的艺术发现是他们的突出特点;弗·施莱格尔认为浪漫主义诗歌包罗万象。奥·施莱格尔的翻译实践具有原则性意义。他翻译了莎士比亚、塞万提斯、卡尔德隆的作品,从而形成了德国文化史上的一个时代。弗·施莱格尔对梵文颇有研究,他的《论印度人的语言和智慧》(1808),向德国读者介绍了东方文化宝库。正是在十九世纪初的数十年里,东方学成为了一个学科,从阿拉伯语、波斯语以及其他语种翻译过来的作品,数量大增,东方主题也有机地进入了晚年歌德及青年海涅的诗歌创作之中。最终,在浪漫主义文学的普济主义氛围中,在浪漫主义作家普遍关注东西方不同民族文化财富的氛围中,"世界文学"这一概念,在歌德的观念中逐渐形成。

然而,弗·施莱格尔运用的是"多面性"这一概念本身,被用于另一种更深刻的含义:即浪漫主义诗人具有在世界的整体性及多面性上理解世界,37· 从不同视角观察同一现象的能力。这里也体现了全部浪漫主义美学观的根本原则,诗人、创作者正是据此原则享有了最无限的权能及机会("真正的诗人无所不知:他的确是狭义的宇宙"——诺瓦利斯语)。就此含义而言,浪漫主义文学的普济主义很独特:它首先表达了与周围世界的抽象的、个体的关系。与这一思想综合体相关的是弗·施莱格尔有关浪漫讽刺的学说。

浪漫派的贡献在于它确立了文学的历史方法。浪漫主义文学的历史主义思想,在奥·施莱格尔的早期论文《有关诗歌、诗律学及语言的通信》(1795)中,便已初见轮廓,后又在其维也纳教程讲义《论戏剧艺术与文学》(1808)中,得到较充分的描述。

施莱格尔兄弟为深入研究体裁理论作出了重大贡献。奥·施莱格尔主要致力于戏剧研究,他的《论戏剧艺术与文学》,依据大量材料展示了浪漫主义特有的不同体裁中古希腊罗马艺术与现代艺术之间的对立。

弗·施莱格尔宣称现代的主导体裁是长篇小说。依他之见,长篇小说在最大程度上符合多面性的要求,因为该体裁能够涵盖方方面面的现实情况。浪漫主义将艺术家—创作者的个性,提到了首位并将其意愿及想象奉为唯一的艺术法则,弗·施莱格尔依照浪漫主义的普遍宗旨,将长篇小说定义为"天才个体的全部精神生活的百科全书"。弗·施莱格尔将歌德的长篇小说《威廉·迈斯特的学习时代》,视为长篇小说这一体裁之典范,他对该作品及其许多片段进行了详尽评述。

长篇小说《路清德》同样出自弗·施莱格尔之手,它的出现被许多同时

代人视为文学上的丑事。令他们颇感难堪的是，在那个时代主张妇女解放，鄙视所谓“规规矩矩的”社会的种种准则，最后还呼吁将肉体的爱描绘成充满整个身心的激情。

为浪漫主义美学的发展作出重要贡献的，是威廉·亨利·瓦肯罗德(1773—1798)的《一位爱好艺术的修士的心迹》一书，该书主要谈论了绘画和音乐。他否定了现代德国艺术，因为它丧失了拉斐尔的庄严之气以及丢勒的真诚可爱之气，令他难过的是，“人不再引起艺术家的关注”：“……艺术中不再思考人，而艺术家更喜好的是空洞的色彩游戏，以及在配置这些色彩时极其讲究”。

与其他浪漫主义者一样，瓦肯罗德同样反对启蒙运动，以及魏玛古典主义的偏重理性的规范美学观，他是首批宣告“多面性”原则、艺术品的整体把握原则的人物之一。对他而言，世界是通过大自然及艺术而得以展现，在他看来，艺术就是克服个别与普遍、有限与无限之间的矛盾。

英年早逝的瓦肯罗德的论文及作品草稿，均由蒂克收集在《为艺术之友而做的艺术想象》(1799)一书中出版，这些作品标明了德国文学发展的诸多线索：浪漫主义文学的普济主义、美学观与批评观的非理性主义方面、民族主题。“宽容”的思想、维纳斯·梅季采斯卡娅与印度的千手佛涵义均等的思想，为世界文学这一概念的产生创造了条件。

最后，瓦肯罗德的短篇小说《作曲家的瑟夫·贝格林格尔著名的音乐生涯》，展示了不仅对德国浪漫主义文学，而且对欧洲浪漫主义文学均为纲领性的人物形象画廊，一群与周围社会环境相对抗的艺术家形象，他们认为该环境与真正的艺术格格不入。

从瓦肯罗德起，开始了重新评价音乐在其他艺术中的地位与作用。歌德(整个启蒙运动)的突出特点，是他对造型艺术颇感兴趣。古典主义的理论家们将古希腊罗马雕塑视为艺术的尺度。浪漫主义者们则在造型艺术的框架里，更加强调富于形象性的原则，而音乐则被称作最富于浪漫色彩的艺术。应当注意到，在十九世纪上半叶的德国艺术中，正是音乐注定要赢得世界声誉。

耶拿派最杰出的作家是弗里德里希·封·哈登贝格，笔名为诺瓦利斯(1772—1801)。他短暂的创作道路充满了紧张的探索。在哲学领域，诺瓦利斯的突出特点是，以费希特的抽象唯心论走向充满神秘色彩，个别方面与雅科布·伯麦及谢林，以及斯宾诺莎和海姆斯特海伊斯哲学相关联的泛神论。对于诺瓦利斯而言，大自然不单单是哲学直观的对象，而且是实践活动的客体：他认真研究了地质学与矿业，曾担任过采矿工业部门的领导工作。因此他是从自然科学实验的角度思考谢林的自然哲学范畴的。这位

·38

哲学家、唯心主义者、采矿工程师兼诗人，有时自身内部也存在矛盾冲突，但往往是融汇为一个统一的整体，塑造了独一无二的思想家与艺术家面貌。诺瓦利斯的一个片段众所周知，其中以谢林的精神论证了非理性认识优于理性认识的思想，即想象优于科学的经验知识："诗人对大自然的领悟优于科学家的才智。"然而，这一奇论并不能解决问题的实质，实际上诗人诺瓦利斯常常求助于科学家诺瓦利斯，当然也不排除相反情况，对自然的诗意认识也推动了其科学研究。

对法国大革命及其手段、结果的失望感决定着诗人的社会政治观。这些观点反映在1799年完成的文章《基督教或欧罗巴》中。该文章引起诺瓦利斯所属的耶拿派的战友们的强烈反对，他们还停止刊发它；只是在他去世二十五年之后的1826年，才又重见天日。诺瓦利斯并不否定历史的发展进程，但是纯理性主义的胜利令他害怕不已。

实质上，诺瓦利斯感兴趣的与其说是社会问题，毋宁说是道德问题。他关心的并非如何复兴中世纪帝国，而是如何填充宗教的权威性被打破后，在人们心灵世界形成的真空，因为新社会无法提供任何经久不变的道德财富。

与各种宗教思想的总体相联系的是《夜颂》(1799)与《宗教歌》(1799)，这是诺瓦利斯创作中危机情绪的极端表现。这些作品与其美学探索的主要倾向：努力领会世界之多面性形成鲜明对照。

载入德国文学及世界文学史册的诺瓦利斯，首先是一部未完成长篇小说《亨利希・封・奥弗特欣根》(发表于1802年)的作者。尽管故事情节发生在十八世纪，但诺瓦利斯创作的并非长篇历史小说，因此试图从其中所塑造的人物、事件及时代之可靠性的角度来评价该书，谈论书中描绘中世纪生活画面时，是否有美化或者某种程度上的歪曲，是毫无根据的。情节发生的时间是虚构的，因此这为该长篇小说涂抹上了神话色彩，并且充满多重象征涵义。第一页便已出现象征意义：亨利希梦到一朵奇怪的花，从浅蓝色的花瓣中，就仿佛从钩花衣领里冒出一张姑娘的娇嫩面孔。浅蓝色的花朵象征着富于诗意的梦想、浪漫的陶醉、对理想的思念、浪漫爱情，在此情感之下相爱者自古以来彼此已命中注定。

在所保存下来的版本中，该小说由两部分构成：《期待》和《建树》。第一部分写得较清晰、具体，涵义也更多：主人公的漫游生涯，他与不同生活圈的人们交往的经验。商人、井下矿工、东方女俘虏以及诗人克林格尔及其女儿马蒂尔达，使亨利希熟悉了现在与过去、大自然与诗歌。每个形象背后都矗立着一个完整的世界。其中，东方女俘虏这一情节首次展示了综合东、西方文化的思想，该思想是整个德国浪漫主义文学最为重要的思想，

同样也在歌德的《西东合集》中找到了最鲜明的响应。

对于诺瓦利斯的主人公而言，诗人所特有的意识的直觉特性是合乎事实的。“我看到了认识人类历史的两条途径。一条途径艰难而遥远，充满无数的曲折，这条途径就是经验；另一条途径则似乎一跃便可达到，这条途径便是内省。”对他来说，经验仅仅是直觉透视现象之奥秘的第一推动力。

诺瓦利斯的长篇小说，体现了德国早期浪漫主义的全部乐观主义哲学及其对理想如愿以偿的信念。从路·蒂克发表的对该小说下列部分内容的转述可见，作家深入思考了时间与空间的哲学范畴，寻求能形象化地体现融合过去、现在及未来为一体的思想途径。

诗体寓言《萨伊斯的学徒们》（发表于 1802 年），揭示了对人理应理解的某种隐秘之物的探寻。

诺瓦利斯的神话化倾向，成了这位诗人兼浪漫主义者要求解决众多哲学及伦理方面难题的未了遗愿。在欧洲文化史上，该作家的遗产往往被予以片面理解：如此片面理解他的人中既有像梅特林克这样崇拜他的人，也有像海涅这样在争论中驳斥他的人。首先是对其诸多方面评价不足，其中有，诺瓦利斯艺术意识的积极性，其探索的坚持不懈性，他对完美、和谐的人的理想的狂热热衷，这一理想体现在艺术家、诗人形象上，他在此形象上传达了自我的焦虑与希望。

· 39

德国浪漫主义文学试图在艺术中囊括世间万象，世界的过去与现在，外在表象世界与精神世界，并为此而寻求丰富多样的体裁形式。在这方面，路德维希·蒂克（1773—1853）的创作个性尤为突出。他写过诗歌、长篇小说、命运剧以及讽刺喜剧，是童话故事体裁的创立者之一。蒂克还曾翻译了莎士比亚之前诸多戏剧家的剧本、塞万提斯的《堂·吉诃德》；并与奥·施莱格尔合作完成了莎士比亚剧本的经典译本。

蒂克在收集、出版与其在时代及精神气质方面接近的诸多德国作家的遗著方面，做了大量工作，如他曾编辑出版了伦茨、诺瓦利斯、克莱斯特的作品。他最先关注德国民间故事，恩格斯在谈到这些故事时曾写道，它们拥有“异乎寻常的诗性美”，同时也指出，“蒂克的主要论点也恰恰存在于这诗性美之中”（蒂克曾将民间故事《格诺韦娃》和《奥克塔维安皇帝》改编为剧本）。

蒂克的第一部长篇小说《威廉·洛弗尔先生的经历》（1795—1796），在许多方面仍受启蒙运动传统的影响。其中塑造了一个不受任何道德准则约束的个人主义者的典型。蒂克继承了“狂飙突进”的传统，但是他那性情暴烈的主人公，寻求的仅仅是享受。尽管该书具有反资产阶级的倾向性，但仍缺乏狂飙突进运动时期作品的社会尖锐性。

作为一位浪漫主义作家，蒂克在1797—1798年间，同时在几种体裁领域里充分展示了自我的创新精神。长篇小说《弗兰茨·斯坦恩巴尔德的漫游》(1798)的情节，发生在十六世纪，题材与瓦肯罗德的特写《怀念我们堪称光荣的远祖阿尔布雷希特·丢勒》有内在联系，而就体裁而言，该作品与歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》一样，均为教育小说。蒂克小说的主人公，是一位寻求自我觉悟的画家斯坦恩巴尔德。

作者并未刻意传达那疾风骤雨时代复杂的历史冲突。其核心是艺术与社会的相互关系问题，但是对该问题并非从历史角度提出，而是通过对逐渐形成的资产阶级时代及其诸多尖锐矛盾的投射而予以提出。

蒂克的长篇小说有大量次要情节、诗歌、抒情独白，从而在德国散文史上揭开了新的一页。在歌德《威廉·迈斯特的学习时代》严谨、准确的语言风格之后，蒂克与创作《亨利希·封·奥弗特欣根》时的诺瓦利斯一样，创造了史诗性叙事与抒情的非凡交融。该小说个别的片段往往被理解为散文体诗歌，作者娴熟地将音乐旋律编入叙述网之中，从而创造出一幅幅暗示大自然诸多现象之隐秘涵义的景色（"……万物都在呼吸，万物都是附耳倾听，一切都充满可怕的期待"——后来海涅如此解释蒂克笔下的景色)。

尽管蒂克本人并非浪漫主义的理论家，但他能积极响应耶拿派的美学思想，即使有时过于简单化地看待这些思想，但仍赋予其直观、"通俗"的特点。他有关浪漫讽刺的思想同样如此，这一思想在蒂克的童话喜剧，如《穿皮靴的雄猫》(1797)、《颠倒的世界》(1799)、《采尔毕诺亲王，或者寻求好品味之旅》(1799)中，已获得了艺术的表现。在这里，喜剧的戏剧结构本身受到最直观的嘲讽：粗暴地展示了剧作家及导演的专横，暴露了舞台情节的程式化（提前拉幕，观众能听到剧作家与舞台布景管理员之间的谈话，等等)。但是，放肆地任意变换戏剧形式并非目的本身。这样做，使得蒂克营造出一种愉快而严厉的讽刺效果，大力讽刺封建统治者与专制法律以及那些

40 ·



路·蒂克 里佩哈乌泽诺夫画 1805年
哥本哈根 弗里德里希斯博格城堡
王室版画收藏

庸俗狭隘，以肤浅的庸俗道德立场评价该剧的观众。此外，嘲讽扩散到浪漫主义艺术本身，展示了（喜剧《颠倒的世界》）对诗歌战胜真实生活的散文所寄予的“乐观主义希望之崩溃”（卡列利斯基语）。

德国浪漫主义的童话故事体裁的创立，首先应归功于蒂克。尽管蒂克显然主要以民间口头创作传统为根基，但其故事结构、人物形象及其行为动机，使文学创作的童话故事与民间童话存在着根本的不同。

作者最惯于描绘悲剧性命运。这一悲剧因素的社会原因不难猜测：追逐物质利益、财富与城市荣华富贵的诱惑、黄金闯入人际关系之中——“黄眼珠金属”。但即使在这种对黄金的渴望极端暴露的故事《鲁内贝尔格》中，社会主题常常被非理性因素所复杂化，人则看上去像是充满莫名其妙的神秘力量的玩具。复杂的关系将故事主人公与周围的大自然联系在一起。

在童话故事《金发的艾克贝尔特》（1797）中，首次出现了“林中幽居”的概念，此概念是希求摆脱重商主义世界之灾难的浪漫主义理想。作者在悉心研究自己笔下那些非同寻常主人公的心理状态的同时，努力揭示他们那些常常不合逻辑行为中的谜团，往往在他们身上寻找那模糊不清、难以解释的东西。蒂克以及紧随其后的其他浪漫主义者的散文中满是“愁苦”、“无以言表”、“难以言状”诸如此类意味深长的词语。

蒂克艺术创作最旺盛的时期，是那些与耶拿派的活动相关的岁月。后来作家主要致力于翻译和编辑出版活动。

二十年代，蒂克重新开始散文创作时，其风格特点已不同于以往。曾经在童话故事体裁中创立抒情诗风格的他，如今则受到歌德语言清晰、准确的散文作品的影响，他的创作中出现了现实主义写实性的特点。历史体裁也是蒂克面对的一种新体裁。他多年来致力于翻译莎士比亚作品，研究莎士比亚所处的时代，并创作了中篇历史小说《诗人生平》（1826—1830），其中扼要描绘了马洛、P. 格林、莎士比亚及其同时代人。长篇历史小说《维多利亚·阿科隆波纳》（1840），再现了意大利文艺复兴时期的生活画面。

总体而言，蒂克后期的散文作品已超出了浪漫主义的框架。然而，作家对德国文学的贡献无疑是与其早期创作相关，早期他在创造及开辟浪漫主义体裁方面，是一位名符其实的革新家。蒂克早期的叙事（或者更确切点说是修辞）技巧对浪漫主义散文的发展，尤其是对阿尔尼姆、霍夫曼以及海涅产生过重大影响。海涅在《论浪漫派》一书中，曾高度评价过蒂克的许多其他成就：他的讽刺幻想作品，他对民间古老传说故事的热衷。

除耶拿派外，浪漫主义在让·保尔·里希特尔及荷尔德林的创作中以特别方式在发展。

让·保尔·里希特尔(1763—1825)在新的世纪里,继续从事文学活动,其开端是于十八世纪八十年代创作的一系列作品,世纪之交他已驰名文坛。在魏玛生活时期,他便持一种极为独特的立场,与魏玛杰出人士歌德和席勒,以及新的浪漫主义派别均无往来。歌德与席勒对让·保尔则持冷淡戒备的态度。然而正是在魏玛,让·保尔赢得了巨大的声誉,在这当时的诗歌之都,他找到了忠实的崇拜者及酷爱他的女读者。

让·保尔本人的长篇小说体裁看似田园诗,尽管这种田园诗同时也是对田园诗的滑稽模仿。在描绘小人物的命运时,被人称之为"穷人律师"的让·保尔在同情其不幸,赞赏其知足常乐心态的同时,又嘲讽这种卑微的安宁闲适生活,向读者暴露这蜗牛般幸福生活的虚无缥缈,这是一只爬进"其介壳最舒适之弯曲处的蜗牛"。

让·保尔继承了欧洲感伤主义长篇小说的传统,在其早期作品中创造性地重新理解了斯特恩的艺术经验。但是在他笔下,斯特恩有限的幽默获得了一种复杂的结构,从而使读者在穿越情节之迷宫时常常感到不知所措。

41·

此外,让·保尔并未接受浪漫主义的主观态度,而是于1800年发表颇具幽默色彩的小册子《费希特解读》,其中利用"我"这一概念构思了许多荒谬情景,在这些情景下,哲学家本人的存在受到质疑,后来海涅在其论文集《德国宗教及哲学史》中采用了这一手法。

让·保尔在十九世纪完成的最有影响的长篇小说是,《巨神》(1800年,第一卷;1801年,第二卷;1802年,第三卷;1803年,第四卷)、《少不更事的年岁》(1805)、《彗星,或者尼古拉乌斯·马尔戈拉夫》(1820—1822)。《巨神》近似于"教育小说"的体裁,几乎所有研究者都将其与歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》相提并论。但是二者之间的差异大于相同之处。歌德讲述了主人公在生活中形成一贯观点的过程,并且是以平铺直叙的方式叙述情节,这一方式与史诗传统遥相呼应,只是到小说结尾部分才改变其叙述方式。让·保尔则以与其截然对立的方式描绘人物,突出描述人物的本质特征,使其在天赋、爱好或情感方面均为非凡之人。

让·保尔惯于在长篇小说中附加诸多东西。《巨神》第一卷除附加了《费希特解读》外,还附加了《航空家贾诺措的飞行日志》。作者不仅深化了在长篇小说中已包含的讽刺性评价,而且对德国现实生活作了总括性评价——《日志》中的某些记录的腔调更接近于斯威夫特,而非斯特恩。《附录》推翻了在读该小说时可能出现的错觉。这里的教育小说体裁的变化,尤为显著,这种变化反映了重新审视启蒙运动的幻想过程,并且无需用浪漫主义的幻觉替代启蒙运动的幻觉,这便是让·保尔见解的独特之处。努力远离现实世界与污泥的愿望,似乎被具体化了:人不是在梦中,不是在神

秘的冲动中，而是实实在在地（在气球里）高悬于大地之上，欣赏着大自然、宇宙空间并且鄙视地想到那些将生活转变为痛苦凄凉之存在的人们。

在让·保尔的长篇小说中，常常出现启蒙运动寓言故事的特征。小说《少不更事的年岁》，同样可以视为"教育小说"，其特点是，由于主人公完全无法适应环境，接受现实情况所操纵的游戏规则，因此他所受的教育变得毫无意义。主人公依据精心制订，在遗书中详细表述的大纲进行实验的想法，对主人公两兄弟的对称分配，均源自寓言故事，两兄弟中的每个人都代表着世界观的不同方面。

最后一部小说《彗星》的创作，花费了让·保尔很长时间（1811—1822），将修改工作也纳入了作品的构思与结构中。因此，作者最初计划将题为《我的生活真相，药剂师生活之遐想》的生平自述，插入小说中，但是后来，于1818年将其分离出来形成为单独一本书《让·保尔生活之真相》（这一嘲讽性的引喻曾令《诗与真》的作者歌德不快）。该小说的情节是以布尔列斯克[①]情景为基础：药剂师尼古拉乌斯·马尔戈拉夫觊觎——根据有关自己出身的模糊推测——公爵的爵位。药剂师看似"滑稽巨神"或者"反巨神"，如此贬低该形象，将小人物与不可遏止的奢望荒谬地结合在一起，这使作者能大胆而明确地表达自己对现代法制的态度。

让·保尔小说中的情节事件很少，主人公身上发生的诸多事件，被淹没在作者及人物的思考之流中。叙述的冗长往往造成理解的困难，以此也可解释为什么让·保尔受到读者非常有选择性的欢迎。弗·施莱格尔将应有的东西都归于作家的天赋，同时又对他大加指责，认为他"哪怕一个故事都讲不好"。让·保尔的风格独出心裁，兼具巴洛克、感伤主义及浪漫主义的风格特点。"将不同类型的叙述与不同腔调的风格混合在一起，将抒情、讽刺、激情、打诨、嘲弄及吹捧兼容并蓄，这便是让·保尔的艺术。"（特龙斯卡娅语）

让·保尔的《美学入门》（1804）一书，在其结构及体裁方面的独特之处并不亚于其长篇小说。该作品与当时流行的美学论著鲜有相似之处。其内涵也窄于其名称，因为作者并未致力于传统美学范畴的研究，而是主要关注叙述性散文的诗学以及更宽泛的内容，因为进入作者视野的是整个现代文学。让·保尔的美学观极具个人色彩，他极为全面地深入探讨了与作为艺术家的他较接近的范畴，首先是幽默。作者从方方面面对幽默做了详细研究；此外，幽默还贯穿于对所有其他美学问题的论述之中。尽管让·保 ·42

① 布尔列斯克，法语 burlesque，文体故意与情节不相符的幽默诗、剧本等作品，例如，用庄严词句描写滑稽场面等。——译注

尔将《美学入门》精心地分为诸多部分和段落，其系统性则是相对的，同时，该书在结构和风格方面，堪与其相提并论的并非各种成体系的美学论点，而是让·保尔本人的小说及其巴洛克、感伤主义、浪漫主义的诗学特征。因此无法回答，这本《美学入门》从理论角度探讨的，是作者面对的哪一种现代文学流派。让·保尔既是赫尔德的狂热崇拜者、雅科比的追随者，又是康德和费希特的对手，他论证了自己在十九世纪初文学论争中的地位，尽管其创作的诸多方面，首先表现为拒绝一切标准的热情，将其置于与浪漫主义者即使不是同行列，也是近在咫尺的位置。不能将让·保尔的美学片面地界定为浪漫主义美学，但是毫无疑问，《美学入门》是一部浪漫主义时代的作品。

在作家去世后的整整一个世纪里，曾在其同时代人中大受欢迎的他，几乎被彻底遗忘。但是二十世纪人们对其别出心裁的散文，对其独特的美学观的兴趣，却又开始增长。

弗里德里希·荷尔德林(1770—1843)的创作道路，涵盖了一个相对短暂的时间段——1792年至1804年，此时诗人的精神发展由于精神失常而过早中断。就时间而言，荷尔德林的创作与歌德和席勒的活跃时期，以及浪漫主义的最初阶段一致，人们也往往在“古典主义与浪漫主义”之间的诸多现象的轨道上审视诗人。然而，两位伟大的魏玛名人并未将其接纳进自己的圈子。的确，席勒曾帮助出版了荷尔德林的诗歌和长篇小说《许佩里翁》，而歌德仅限于提出一些忠告，以证明自己完全不理解这位青年诗人的创作意向。他们二位均倾向于视荷尔德林为狂飙突进派的追随者，并以自己新的立场出发，谴责了其主观见解。并且荷尔德林的主观见解具有另一种品质，这并非是向“狂飙突进”的回归，而是对新的浪漫主义世界观的肯定。崇尚古希腊罗马及其文化，是荷尔德林的特点，这便为将其创作与魏玛古典主义体系相互关联提供了理由。然而，荷尔德林对古希腊罗马神话的理解，不同于创作了《希腊众神》的席勒，或创作了《伊菲格涅亚在陶里斯》的歌德。

荷尔德林将对人文主义纲领(根据该纲领要从法国大革命的思想和原则的角度，理解古希腊罗马形象的意义)的积极肯定，与歌德在许多方面遵循的温克尔曼的“崇高的朴素与宁静的伟大”之理想、席勒对古希腊罗马之美一去不复返的信念、及其审美教育理论相提并论。在荷尔德林笔下古希腊罗马神话与法国革命者们创造的神话有机地交织在一起。研究诗人创作的学者们注意到了其抒情诗的形象体系的这一特性：《人类颂》(1791)、《友谊颂》(1791)、《自由颂》(1790—1792)，不仅像议会的动人演说，而且也像雅各宾派为纪念自由与理性而组织的拥护共和制的节目。

荷尔德林的创作通过诸多线索与卢梭的传统相联系。在《人类颂》中，他将卢梭视为革命的先驱，《社会契约论》的思想自然也与崇尚英雄的古希腊罗马及其文化观念相一致。最后，荷尔德林正是在这一传统的轨道上深入研究其自然观。在他的观念中自然便是评价人类行为的标准，是亘古以来便存在的自然力、宇宙，人类就生存于该宇宙内部，时而与其脱离联系，时而又回归。

荷尔德林的理想人物是一个多才多艺的和谐的人。但是他意识到这一理想在革命后的社会里无法实现，这也决定了诗人世界观中深厚的悲剧因素。他与所有浪漫主义者一同严厉谴责这个社会，在1793年9月致其兄长的一封信中，他称此社会为"道德败坏、奴隶般恭顺、因循守旧"，"我热爱未来世纪的人类……"

荷尔德林的形象体系很复杂，通常也无法对其作单一解释。其形象体系的主旨是理想与现实的浪漫对立，并且这一主旨的悲剧意义逐年增强。这便是荷尔德林与其同时代的耶拿派浪漫主义作家之间的明显区别，后者总是对一切都充满热情，坚信艺术的威力。

长篇小说《许佩里翁》(第一卷，1797年；第二卷，1799年)，对荷尔德林充满悲剧色彩的世界观做了最充分的表现。这部在很大程度上堪称总结性之作的作品，吸收了诗人全部的历史经验，所有在整整十年时间里令他不安的主要问题。小说主人公许佩里翁认为，自己的使命是确立人道与自由、人人平等与兄弟般团结的崇高原则，他梦想着复兴古希腊共和制城邦英雄们遗赠的最崇高的道德准则。"伟大之中并无限度，即使世俗的界限极端渺小——同样绝妙无比"——这些话是该长篇小说的卷首题词。

· 43

极端的感受与意向使男女主人公特别突出，然而这种极端性中也隐藏着无法解决的冲突的危险性。现实生活很快便残酷地打破了幻想，小说男主人公的失望情绪，近似于席勒笔下的卡尔·莫尔曾体验过的失望感。许佩里翁因自己试图"借助于一群强盗营造天国"而自责。

荷尔德林极少描绘外部事件。有时人们将《许佩里翁》与《少年维特的烦恼》相提并论。但是这仅仅是一种外部的相似，它们均为书信体小说；区别在于世界观、艺术手法、主人公类型的不同。两部作品的冲突特点与表达的主要思想都截然不同。许佩里翁对抗的不仅是充满社会丑恶的世界，而且是整个真实的现实。如果说维特的个人幸福毁于夏洛特的出嫁，那么许佩里翁与狄奥提马的爱情，则毁于理想与现实之间可悲的抵触。幸福的障碍并非敌手，也非具体的社会制度，而是世界本身的杂乱无章，在这个世界里，人类个体无法展示其自身的潜能。

悲剧《恩沛多克勒斯之死》有三种残稿(写于1798—1800年，出版于

1846年)。浪漫主义者荷尔德林在这位奢望成为预言家、追求神性的古希腊思想家身上强调的是,思想家英雄式的孤独生活,与不理解他的世界的冲突,以及通过主人公异常之死而实现人与自然结合的思想。然而关于恩沛多克勒斯悲剧的观念,最终在诗人的头脑中并未形成,因此作品也未能完成。

荷尔德林的创作并未获得其同时代人应有的反响。尽管他的某些思想与耶拿派的探索(首先是普遍性的思想)相近,但是他们对他的希腊化时代思想、为幸福未来而奋斗的热情均不理解,也不予接受。荷尔德林与海德堡派,尤其是他们的民族主义志向更加格格不入。

总体来说,早期浪漫主义孕育着无法解决的矛盾:浪漫主义的嘲讽不仅影射对一切与真实世界相关的有限东西的克服,而且动摇了浪漫主义理想的基础。早期浪漫主义者的乐观主义转眼间便崩溃了。

十九世纪初,欧洲社会历史情势的悲剧色彩,不仅在浪漫主义者笔下,而且在席勒的后期创作中均有清晰表现。他在十九世纪度过的为数不多的岁月里,埋头于紧张的创作,寻求新的主题以及为开掘这些主题所需的新的艺术手段。为此席勒大体上持启蒙运动的立场,并认可所发生的社会变革的历史作用("新的根基形式已被毁"——他于1801年在《新世纪之开端》一诗中这样写道),同时也体验了面对现实时的惊慌失措感,这现实已不允许启蒙运动的幻想存在。

席勒积极地否定了浪漫派的原则,屡次公开表示反对耶拿派,还在《赠辞》中嘲笑施莱格尔兄弟。可以理解的是,康德的门徒不接受费希特的主观唯心主义、崇尚古希腊罗马式和谐的人,而对破坏这一和谐持谨慎态度。席勒在德国早期浪漫主义者的作品及其理论阐述中,所看到的只是艺术家的个人意愿,并非时代的要求所提出的美学体系。但是席勒关于浪漫主义者的论断,远远未能确定其世界观和创作,尤其是诗歌创作与浪漫主义的内在联系的实质。

一个复杂的过程正在发生,这一过程表明,魏玛古典主义(即席勒式的古典主义)凭借艺术的崇高作用的学说,尤其是席勒所宣扬的审美教育思想,预见了浪漫主义美学。因此十九世纪三十年代的德国民主派宣称,德国文学的"艺术时期"已经终结,并在此观念基础上将魏玛古典主义与浪漫主义统一起来,这实非偶然。而在俄国,别林斯基却笼统地将席勒划归为浪漫派(这在很大程度上归功于茹科夫斯基的翻译)。

从本质上而言,1795年席勒所谓朴素的与感伤的诗的观念,为施莱格

尔兄弟的美学理论做了准备,用席勒的话说,现代艺术家或者批判不符合

理想的现实(讽刺作品),或者表达对理想的渴望(哀诗)。如果从这一术语出发,"哀诗"可以描述许多浪漫派诗歌作品的特点,因为理想与生活不谐调的主题是浪漫主义的中心主题之一。"哀诗的"(准确地说,悲剧的)世界观在席勒后期的许多诗歌中均有反映,如《卡桑德拉》(1802)、《胜利者之喜悦》(1803)、《行路人》(1803)。《胜利者之喜悦》中(他后期抒情诗杰作之一)包含有悲剧性意味,因为胜利被涂上一层为损失而痛苦,为未来而忧虑的色彩。



KALENDER
AUF DAS JAHR 1802.
DIE
JUNGFRAU VON ORLEANS.
EINE ROMANTISCHE TRAGÖDIE
VON
SCHILLER.



BERLIN.
BEI JOHANN FRIEDRICH UNGER

席勒《奥尔良的姑娘》扉页 1802 年

与此同时,席勒仍继续其从九十年代中期开始的戏剧探索,并且也顾及到了浪漫主义的经验。在心理剧《玛丽亚·斯图亚特》(1800)之后,他创作了浪漫悲剧《奥尔良的姑娘》(1801)。该剧中的艺术形象体系与伏尔泰那部模仿英雄史诗的长诗的整个构思截然不同。如果说这位法国启蒙思想家抹去了这位传奇形象的英雄色彩,席勒则重新将贞德(让·达克)提升到英雄的地位,保存甚至强化了其经历中的所有神奇的幻想性的东西。这是身为剧作家的席勒,在剧本体裁中就幻想性所做的唯一实验。席勒首次以如此宏大规模展示了民族的主题。《奥尔良的姑娘》与荷尔德林的《许佩里翁》一道,预见了十九世纪前三十年许多涉及民族解放运动的作品所探讨的各种问题。

席勒的《默西拿的新娘》(1802)是一部带有合唱队的悲剧,其中合唱队担负着两种不同的功能:时而似乎处身于剧外,以旁观者的角度观察、思索,并与观众交流;时而又好像是剧中人物,代表一组组特定的默西拿居民。同时就体裁而言,这部"命运剧"与浪漫派的"命运剧"近似。

45· 席勒为这出戏写的论述合唱队作用的文章，是席勒文化遗产中一篇重要的理论文献。剧作家既反对浪漫主义的恣意妄为，也反对“模仿性地复制现实”。因此席勒从不刻意复制古希腊罗马戏剧结构，为此他常受指责。他赋予合唱队两种功能，同时建议更新现代戏剧并丰富戏剧影响观众的手段。尤其是布莱希特在谈论“叙事剧”时，曾援引了这篇文章。

席勒后期剧作的巅峰之作，是《威廉·退尔》(1804)。情节描绘的是人民起义，情节的特点要求探索新的戏剧结构。早在创作该剧前两年，席勒便对该结构作了深入思考，将目标定为“在舞台上直观且令人信服地展示生存于特定地域条件下的整个民族，整个遥远的时代，关键是要展示纯地方色彩的，几乎是个人现象”。再现瑞士“地方色彩”的技巧，是席勒急剧变化、不懈探索、不断更新艺术手段的又一例证。在《默西拿的新娘》前言中，他坚持认为艺术家有权使用假定性，《威廉·退尔》是他所有剧本中假定性最少的剧本。

尽管该剧情节取材于历史，但它同时也是对最近十五年诸多事件生动、热烈的反应。尽管席勒对法国大革命持矛盾态度，但他善于感受到莱茵河畔发生的种种事件，首先是普通大众登上历史舞台，推翻了以往对历史主导力量的认识。在剧终时，老贵族阿津哈乌泽得知，农民们在没有骑士阶层援助的情况下奋起反抗奥地利人，于是他“极为惊讶地”说出了一句名言：“……民众带领另一种力量向伟大事业前进。”

在《奥尔良姑娘》中，女主人公常常以人民的名义说话，但同时她又作为一个非同寻常的个性凌驾于人民之上，总是从自我意愿出发行动。《威廉·退尔》一剧中，占首位的是人民的代表者。威廉·退尔甚至没有参加吕特里盟誓组织，只是到后来才加入人民运动，打死一位奥地利总督，从而完成了自己同胞的意愿。

《威廉·退尔》是作家席勒完成的最后一部剧作。根据俄国历史而创作的《德米特里》一剧，则因他去世而未能完成。在席勒笔下自封为王的德米特里，是个悲剧性主人公，因为起先他确信自己是伊凡四世的儿子，在通往莫斯科的要冲上，才得知自己的真实出身。席勒完成的两幕以及后来几幕的创作计划都证明，该剧构思宏大，涉及政权问题以及统治者与人民之间的相互关系问题。

席勒戏剧的结构也在不断变化，在描绘人类性格特点的方法本身也有重大进展。但在自己的整个创作道路上，席勒总是力图将主人公塑造成各种正面纲领的表达者，启蒙主义理想的表达者。正是在此意义上，席勒自称是理想主义者。

席勒在其后期创作中，并未摆脱由浪漫主义的社会和思想意识情势所

造成的影响。但这一影响并未使他成为一个浪漫主义者，他与整个启蒙思想仍保持着相当牢固的关系。

席勒抵制一切影响，但始终是一位独具一格的艺术家，他从同时代人的艺术发现中吸取了诸多东西，首先是从歌德及其自发地倾向于现实主义的那些东西。尤其是，将《威廉·退尔》与有关华伦斯坦的三部曲相比较，不难发现其中深化历史主义意识，克服了十八世纪九十年代席勒所特有的纯理性主义特征。《威廉·退尔》的艺术手法，从许多方面预见了十九世纪的批判现实主义。

席勒的创作，首先是其戏剧创作对社会意识的影响巨大。那些上演剧目中主人公形象的激情，在许多国家的剧院里都获得了积极反响。用车尔尼雪夫斯基的话说，十九世纪席勒在俄国成了“理性发展的参与者”。苏维埃政权建立的最初岁月，他的早期剧作在苏俄戏剧界引起了很大的社会反响。

在抵抗拿破仑的解放战争年代(1806—1813)，德国形成了复杂的社会和思想形势。反对法国占领者的战争是正义的民族解放战争。但这是在封建统治者领导下所展开的一场战争。在“与上帝同在，为国王和国家而战”的口号下，法国的一切，包括令德国保守分子惊恐不安的革命均受到谴责。正是在这个年代，民族主义的思想体系形成了，它后来在德国历史上起了决定成败的作用。这便是为什么歌德反对解放战争，而让·保尔·里希特尔、弗里德里希·冯·采恩以及弗里德里希·布赫果里茨等，希望解放战争同样以国内改革告终。但许多人并未回避民族主义思想的影响，此外，还为确立这一思想作出了不小的贡献。亨利希·冯·克莱斯特便在其作品《德国人的信念》中，呼吁人们仇恨拿破仑和全体法国人。

·46

解放战争时期最受欢迎的诗人是杰奥多尔·克尔纳(1791—1813)，这是一位军旅诗人，曾追随路特左夫上校的“黑色箭头”部队屡次征战，并亲临战场。他的诗歌往往是慷慨激昂地号召人们消灭法国人，以便确立德国既有的法制。在他去世后，其军旅抒情诗发表在诗集《琴与剑》(1814)里。

恩斯特·莫里茨·阿恩特(1769—1860)是诗人和政论家，他的文学遗产体现了复杂的整体思想。他的政治活动在世纪初引起了普鲁士当局对他的不满，因为他主张在仍保存农奴制的地方消除农奴制，并对庸俗行为、忠君思想、非政治倾向大加批判。然而在战争年代，阿恩特的立场是一种妥协性立场，将德国人的统一视为不仅是德国领土的统一，而且是所有阶层德国人的统一。同时对维也纳会议通过的决议，采取批判态度。

总体而言，他的反映解放运动的抒情诗和政论作品，在十九世纪德国诗歌史上留下了一定痕迹。诗人努力代表人民，为人民声言，因此他的诗歌

广受欢迎。而在随后的数年时间里其中的某些诗歌开始成为号召民主革新德国的呼声。因此，1848 年维也纳的街垒战上阿恩特的《德国人的祖国》被广为传唱。

弗里德里希·德·拉·富凯(1777—1843)的创作，部分也与解放战争时期相联。无论如何，正是在这些年代里，准确地说是自 1800 至 1816 年，他有关德国中世纪的作品极受欢迎，符合大众的民族高涨的情绪。他曾创作了为数众多的长篇小说、童话故事、短篇小说，然而他很快便脱离了读者，因为这位骑士精神的歌手缺乏关注现实的热情，文学史家将其大部分作品均归入浪漫主义的民间文学之列。此外，他的堂·吉诃德式作风曾令海涅发笑，但这并非审美方面的做作，而是真诚地献身于自己的浪漫主义理想，以其骑士荣誉准则创造了独特的中世纪神话。

在富凯庞大的文学遗产中，只有为数不多的短篇小说和童话故事载入德国文学史册；这些作品中便有享誉世界的中篇小说《温堤孩》(1811)，这是一篇充满诗意的童话故事，讲述美人鱼与一位骑士的爱情故事。

十九世纪前十年的文学运动中，戏剧家、小说家亨利希·封·克莱斯特(1777—1811)的创作具有特殊地位。他是德国文学史上一位最具悲剧色彩的浪漫主义者。

在浪漫主义者的世界观中，悲剧这一范畴源于与外部世界相对立的个性观念本身。而这一观念是由革命时代所诞生的。由幻想向严酷现实过渡的灾难性，也决定了克莱斯特世界观中极为重要的特征。在巴黎的生活(1803)，使他愈加厌恶资产阶级文明，于是便梦想符合卢梭精神的质朴闲适的田园生活。但在其创作中并无任何近似于田园生活的东西，相反，充满了许多无法解决的冲突和惨剧。

在克莱斯特生前，他的许多剧作并未得到认可，剧院也不予上演。实际上，曾任魏玛剧院领导的歌德，也排斥克莱斯特的剧作，不接受其消沉情绪和非理性主义思想。“尽管我非常愿意接纳这位作家，但是他总是令人感到恐惧和嫌恶，就好像患有痼疾的巧夺天工的有机体一般。”不得不承认，伟大的歌德并不善于评价克莱斯特的巨大天赋，原因仅仅在于，他不接受该作家的许多思想和形象。克莱斯特的确与歌德截然不同，这在其古希腊罗马题材的剧作《彭忒西勒亚》(1808)中，有特别直观的表现。

克莱斯特对古希腊罗马及其文化的解释，与古典主义和启蒙主义传统中对此的解释，大相径庭。当然，温克尔曼和魏玛古典主义所谓的古希腊罗马及其文化，并非真正的古希腊，古希腊在许多方面都是假定性的，理想化的。但是，克莱斯特却将其女主人公“蛮化”，引入一些的确只能令歌德感到恐惧的特点。尽管彭忒西勒亚对阿喀琉斯痛恨不已，但却无法在公开

的交战中打败他，于是在战败后便将他的一只狗毒死。女主人公的病态和疯狂得到了自然主义式的赤裸裸表现。古希腊罗马及其文化作为悲剧的表达形式，也出现在另一部剧作《安菲特律翁》（1807）中，该剧在许多方面与普劳图斯及莫里哀的同一题材剧展开论战，并对魏玛以及早期浪漫主义的古希腊罗马及其文化观念提出了异议：施莱格尔兄弟认为，与古希腊罗马及其文化相关的是整体性、和谐和快乐。

克莱斯特创作中有两部以中世纪为题材的悲剧：《施罗芬施泰因一家》（1803）和《海尔布隆的小凯蒂》（1810）。就体裁而言，前者近似于"命运悲剧"；后者是一部童话剧，其核心是一个完美形象，海尔布隆军械师之女小凯蒂与彭忒西勒亚一样，她不幸爱上了骑士封·施特拉利伯爵。但是，与彭忒西勒亚不同，小凯蒂勇于面对一切屈辱，始终对所爱的人忠贞不渝。在对忠诚的颂扬之中不仅表达了感情的极端主义，而且也依稀可闻封建道德准则的回声。这样一来，便无法依据历史体裁的法则来评价剧本。的确，剧中所描绘历史事件的许多参与者都带有时代的特征，但戏剧冲突的发展取决于归属于另一世界——神话或童话世界的女主人公。当然，形象的这种传奇性与民间口头创作截然不同，小凯蒂是文学童话故事中的女主人公，体现了浪漫主义关于世界与人的观念。梦境和预感，构成了情节富于浪漫色彩之主题的有机部分。

克莱斯特的喜剧《破瓮记》（1808），不在其所有充满悲剧因素的戏剧作品之列。该喜剧讲的是法庭审理玛尔塔·鲁利破瓮诉讼案。克莱斯特娴熟地掌握了处理错综复杂喜剧情节的艺术。在法庭审理过程中，使用了各种不同的处理事件的方案（例如，对失窃的法官假发有三种解释）。文学史家们往往断然将该喜剧归入现实主义之列，理由是该喜剧充满了浓郁的日常生活色彩，现实主义的冲突理由、生动的口语、社会典型。然而只将该剧视为对诉讼程序的现实主义讽刺，终究缺乏依据。该剧的结构更为复杂。破瓮的多重象征意义，贯穿整个情节发展进程的嘲讽，大胆地变换使用不同的解释，为在该剧中谈论喜剧因素的浪漫特点提供了条件。

作为一位政论家（《德国人的信念》）和诗人，克莱斯特对拿破仑军队入侵的体验带有病态性，他所持守的是毫不妥协的民族主义立场。在《赫尔曼战役》（1808）一剧中，他再现了古代历史中一个片断，显然，其中的古罗马公民影射的是现代法国人。克莱斯特创作该剧，力图激发德国人奋起抗争，因此他笔下的赫尔曼人的领袖，谈到消灭敌人便变得残酷无情，也不认可一切战争规则。

克莱斯特最后一部悲剧《洪堡王子弗里德里希》（1810）中，描述的事件发生在1675年，此时在战胜瑞典人后开始了普鲁士的统治。剧中弗里德

里希·威廉侯爵贤明而公正，主人公洪堡王子无限忠诚于侯爵，并准备接受他的死刑判决。悲剧冲突的含义简化为一个问题：真正的忠诚何在，是自觉服务于国王的事业，还是盲目地绝对服从其命令。他的决定并非只有一个涵义：克莱斯特没有上升至谴责个人专制意愿的高度，但是也无法接受国家和军人死板的形式主义。

克莱斯特为德国和欧洲短篇小说史作出了巨大贡献。德国浪漫派的艺术发现与抒情诗，在这一体裁中显得尤其突出。克莱斯特创造了具有非凡情感力量的短篇小说，将偶然事件、"新事物"（歌德语）转变为作品，并将其中的社会和道德冲突强化至极具悲剧性的紧张程度。

短篇小说《圣多明各的婚约》（1811），以情节取胜，该情节与法国革命有关，因此也为深入研究作家的悲剧观念的起因提供了可能，这位德国浪漫主义者将发生在岛上的事件的发展进程视为对自己的怀疑和失望之证实。依克莱斯特之见，克伦威尔是不加思考地作出决定，因为他极为感情用事，不仅未能确定公正原则，而且动摇了整个道德秩序。结局的荒谬性本身（主人公打死了彼此相爱的姑娘），强调了现代世界的杂乱无章，在克莱斯特看来，现代世界丧失了人类正常的行为准则，人与人之间缺乏信任，人也完全处于无所依存的状态。

48· 在短篇小说《智利地震》（1807）中，事件被推到了过去，环境被描绘得异乎寻常。大灾难（1647 年的地震）意外地解放了小说主人公们：年轻人赫罗尼莫从被摧毁的监狱中获释，而他心爱的霍谢法也从修道院的废墟中脱身。但是一群信教的西班牙人残暴地迫害这两位无辜的年轻人，他们只有死路一条：在崩塌的石制建筑中可以获救，但却无法摆脱厄运。借助于那些信念弥坚的人的命运，让人们深信，地壳的震颤恰恰是由于异教徒的过错所造成的。

中篇小说《米夏埃尔·科尔哈斯》（1810）中，展现了一幅广阔的历史画卷，在事件的发展进程中纳入了许多历史上的活动家：马丁·路德、萨克逊斯基侯爵等。十六世纪德国特有的时代现实、社会典型，使人们有理由去谈论现实主义的特点。然而，小说的悲剧冲突与对革命后现实的浪漫接受相关。《米夏埃尔·科尔哈斯》与《洪堡王子弗里德里希》之间，存在着一定的联系（两部作品的写作时间大致相同），探讨的都是有关人的权利和义务的问题。

小说的首页中，克莱斯特便将其主人公描绘成"该时代最公正的人物之一，同时也是最可怕的人物之一"，"正义感将其变成了杀人犯和强盗"。当普鲁士的容克地主文采尔·冯·特龙卡使主人公蒙受损失并侮辱其侍从时，科尔哈斯控告了专横的封建主，要求得到公道。在未能得到公道后，科

尔哈斯便大为愤慨，于是开始进行审判。他的周围集结了一批复仇者，他们非常强悍，足以包围整座城市。但是，与不久前的农民战争的活动家不同，科尔哈斯并无意消灭封建统治者，他只是希望从他们那里获得公道。在小说结尾部分，这公道在形式上获胜了：根据法庭判决，被容克地主特龙卡抢占的马匹，归还了科尔哈斯，然而，随即他也以造反者的身份被处死（后来雨果在长篇小说《九三年》中，引用了这一离奇的判决情景，其中对朗德纳克和那位在船上勇敢地挽救大炮的人做了一些变动）。

文学史家们就小说的结尾发表了各种看法：一些人认为，克莱斯特批判封建专横，同情科尔哈斯的正义的怒火；另一些人则认为，结尾部分将封建统治者理想化了。但是对该小说的内容，却无法做直接的评价，其中心并非是对这种或那种社会体制的批判，而是探讨道德伦理问题，克莱斯特从十八世纪末十九世纪初历史经验的角度，对个性问题作了思考。令他不安的是造反的自发势力，尽管他也赞同支配其主人公的寻求正义的激情。结尾的反常，突出了人与国家制度之间冲突的无法解决。这仅仅是克莱斯特悲剧性世界观的一个方面。克莱斯特由于以娴熟的技巧描绘了悲剧性冲突，以及被纳入社会矛盾循环之中，又常常处于“边缘状态”的主人公的内心斗争，因而获得短篇小说家和戏剧家的伟大声誉。

反对拿破仑的解放战争，激发了一系列不同于耶拿派浪漫主义者的见解和观点的思想，而使民族、人民性、历史意识这些概念被提到了首位。十九世纪初的十年间浪漫主义运动的独特中心是海德堡，这里形成了一个诗人和散文作家小组，他们代表了新一代浪漫主义者，并对德国的所有一切，历史与文化，表现出了极大的兴趣。这一兴趣往往具有民族主义的特点。反法情绪与民族特殊性思想，对拿破仑的谴责与对法国革命的不接受，结合在一起。但是民族性的思想，同时丰富了德国文化。第二阶段的浪漫主义者唤醒了对民族古老风俗的兴趣。这些年发表了诸多中世纪德国文学作品并做了评注。海德堡派浪漫主义者的杰出贡献是面向民歌。由阿·封·阿尔尼姆和克·布伦坦诺加工整理出版的民歌集《男童的神奇号角》（1805—1808），在国内引起很大反响，歌德也予以赞扬。海德堡派延续了赫尔德的首倡精神，但对其做了根本的修正：赫尔德感兴趣的是“人民的呼声”，阿尔尼姆和布伦坦诺则只关注德国民族的民歌传统。（应当注意，该民歌集的很大一部分内容是十六至十七世纪鲜为人知、已被遗忘的诗人们创作的诗歌；然而将其收入民歌集中自有根据，因为这些诗歌曾广为流传并且常常被视为民歌。）

· 49

该民歌集的选题内容相当广泛，有情歌、描写日常生活的歌曲、士兵歌、

强盗歌、修女歌。其中也有少许反映社会抗议的歌曲与肯定顺从命运的宗教歌曲。当然，民间口头创作也描绘民间存在的因惧怕自然力和封建统治者，而产生的迷信预兆的思想和情绪；同时在挑选歌词时，也有特定的倾向性，即反映了编者保守的思想趋向。在他看来，较之以自私自利的利益之争以及道德标准的贬值为标志的现代社会，中世纪的等级行会制度、宗法关系与稳定的道德行为准则一同成为了典范。因此阿尔尼姆和布伦坦诺偏好民歌，在他们看来，民歌中描绘了自古以来德国宗法制的特点。但是在这些民歌中同样也表达了无数代人的感受与情绪，海涅完全有权说，在这些民歌中"跳动着一颗德国人民的心脏"。

在全世界引起更大反响的，是雅各布·格林（1785—1863）及威廉·格林（1786—1859）兄弟出版的《儿童与家庭童话集》（第一卷，1812 年；第二卷，1815 年；内容和正文的最后编辑定稿是在 1822 年）。童话的选题完全反映了数世纪里大众意识中形成的丰富多彩的艺术世界。其中有动物童话、神话故事，在各种不同的情景中活跃着聪明、善良、大胆的童话主人公（往往是普通农民与其对手发生冲突，这些对手或是长着一副人类的外貌，或是长着代表着世界之恶的各种怪物的容貌）。

较之其他民族的童话集而言，格林兄弟的童话集中讽刺主题较少。我们有理由假设，在个别情况下，编者拒绝采用揭露性的表现形式，而喜好那些其中的道德思想胜于社会思想的童话。



格林兄弟《儿童与家庭童话集》
扉页 版画 Л. 格林 1824 年

格林兄弟面临着一个文献学方面的难题，必须确定在多大程度上应保存自古以来古老的童话形式，童话应当在多大程度上适应现代文学语言的标准。他们并不认为自己仅仅是搜集者和出版者。作为语言及民族文化史的专家，他们不仅对正文做了注释，而且赋予其以修辞形式，从而使童话集成为浪漫主义时代的杰出文学遗产。因此格林兄弟的童话并未成为只令专家们感兴趣的民族学瑰宝，这些童话是德国文学不可分割的一部分。

格林兄弟在德国文化史上的贡献，是多方面的。他们研究了中世纪文学、日耳曼民族神话，奠定了德国语言学的基础。雅各布·格林于1852年开始出版科学院德语词典——该版本倾其一生终未完成，1961年才由柏林科学院（德意志民主共和国）和哥廷根科学院（德意志联邦共和国）完成。

海德堡派浪漫主义者在转向民族的过去时，必然会关注令他们不安的当代现实问题。阿希姆·冯·阿尔尼姆（1781—1831）的散文堪称生动的例证，载入德国文学史册的他，既是独具一格的短篇小说家，而且也创作了两部长篇小说《多洛莱斯伯爵夫人的贫穷、财富、罪过及赎罪》（1810）和《皇冠的守护者们》（1817）。出身于古老贵族世家的阿尔尼姆，不幸感受了本阶级的没落，他的创作反映出对宗法制往昔岁月的怀念，在其中寻求他期望与当代现实相对立的良好道德财富。但同时，作为一位思想深刻的艺术家，阿尔尼姆不能不看到，发生的变革已无可挽回。革命后岁月的经验使他坚信，旧体制已无法恢复，而在德意志他又看不到能将整个民族团结一致的现实力量，由此便产生了在精神上洞察、复活德意志的浪漫梦想。此类问题构成了长篇小说《皇冠的守护者们》的思想基础。小说的故事情节发生在十六世纪初，马克西米利安·加布斯布尔格皇帝统治时期，但历史背景极具假定性。阿尔尼姆的长篇小说表达了浪漫梦想，即复活霍亨斯陶芬帝国便能够挽回德意志已失去的辉煌，同时也承认该梦想毫无根据。

·50

阿尔尼姆的短篇小说中最知名的，是幻想小说《埃及的伊萨贝拉》（1812）。在半历史、半幻想的背景下，展开对茨冈女子伊萨贝拉与卡尔五世之间悲剧爱情的浪漫叙述。人的命运不牢靠的思想，贯穿于整部小说。人是事件和自我激情的玩偶，人的意志自由具有相对性，即使像卡尔这样的统治者也同样如此。在阿尔尼姆看来，卡尔主要的罪过是，他过分听从为其寻找宝藏的魔鬼的意见。阿尔尼姆与其他许多德国浪漫主义者一样，将反资产阶级的主题神秘化了。“就让我们，时代的子孙们遭殃吧！”——作者如此感叹道，如同那招致灾祸的魔鬼预先决定了十九世纪金线利益的胜利一般。“阿尔尼姆从不可靠的原因中推导出了可靠的结果”（别尔科夫斯基语）。

短篇小说《拉斐尔及其女邻居》（1824）具有历史色彩，对于浪漫主义者而言，这是对“神性拉斐尔”这一形象带有争论性的改写。与瓦肯罗德笔下的人物一样，拉斐尔是天才大师，拥有再现“超自然”精神的奇妙天赋。然而在阿尔尼姆笔下，这一形象身上沉积了类似于施莱格尔《路清德》中的思想，这些思想在此情形下，某种程度上有助于描绘更可信的历史色彩，因为这些思想传达着文艺复兴时期世界观的重要方面——为肉体恢复名誉。然而人文主义理想的整体性受到了怀疑。拉斐尔周旋于两个女人之间：非常

庸俗、淫荡的吉塔与高尚的贝内捷塔。作者在事件发生的理由中，引入了许多非理性的因素，而在拉斐尔的心灵里以及他所创造的艺术形象中神性因素与肉体因素之间的斗争具有了非理性特点。同时阿尔尼姆针对欧洲文化的这一伟大时代，否定了瓦肯罗德及整个耶拿派的激情。像在其他许多作品中一样，保守的信念妨碍了作家从历史角度客观地评价过去。

极其尖锐地在自己的创作中体现海德堡派的基本趋向、上升和衰落的，是克莱蒙斯·布伦坦诺（1778—1842）这位诗人、散文作家和剧作家。在当时的环境下，他来到莱茵河畔，痴迷地倾听、记录民歌，加工整理之后出版，从而形成布伦坦诺本人的艺术创作之声。他十九世纪前十年的诗歌和民歌，以形式简洁清晰，富于音乐性见长。但是布伦坦诺抒情诗中的民歌传统（爱情诗与哲理诗中），同时也极富戏剧性地描绘了人的命运。因此，莱茵河之行留下的许多感受，激发诗人创作了独具一格的抒情叙事诗《罗累莱》（1802）。莱茵美女、女巫师罗累莱的浪漫形象，引起了许多诗人的关注，他们后来纷纷效仿布伦坦诺的这一情节，创作了不同形式的诗篇（他们是艾兴多尔夫、海涅、热拉尔·德·奈瓦尔等）。布伦坦诺的抒情叙事诗以其悲剧性格调纳入其爱情诗的共同语境之中。有关被毁的忠诚、失去的爱情或单相思的诗歌和民歌，为威廉·米勒的《冬天的道路》和海涅的《抒情插曲》的情节主题做了准备。但是，与米勒和海涅不同，抒情主人公的孤独及其异化在布伦坦诺的笔下，表现为人类生存的命中注定的不祥之兆。大概，在德国还不曾有诗人兼浪漫主义者像布伦坦诺这般如此庄重地（甚至并非悲剧性地，而是以一种令人心平气和的宿命论格调）诠释死亡主题。

布伦坦诺在散文创作方面的成就并不大，但涉及到了各种体裁。长篇小说《哥德维》（1801—1802）中的极为复杂的情节，展示了人的命运本身的复杂性。作者与耶拿派浪漫主义者提出的个性概念展开论战，并对其道德 51· 含义提出质疑。他最受欢迎的短篇小说是《忠实的卡斯帕尔和美丽的安纳尔的故事》（1817），其中作者赋予两位相爱者命中注定必遭死亡的厄运。一位年老的农妇则是大众智慧的诠释者，她将顺从上帝的意志视为主要的美德并以此为荣。

在完成该小说后不久，布伦坦诺的宗教情绪日益增强，他不仅停止了创作活动，而且宣布艺术本身就其本性而言是有罪的。“很久以来我便害怕一切诗歌，因为艺术家在其中表现的是自我，并非上帝”——1816 年布伦坦诺在致霍夫曼的信中如此写道。这一思想在大型诗歌组诗《玫瑰花环浪漫诗集》（完成于 1810—1812 年）中展露无遗。该思想意味着作家已完全融合于宗教思想之中，脱离一切社会联系，与世隔绝，排斥独立精神，实质上即排斥浪漫主义的个性观念，该观念假设独立自主的人类的“我”与周围世

界处于积极对抗状态。而标题本身便包含了多重涵义:《Rosenkranz》不仅指“玫瑰花环”,而且也指“念珠”。

2. 拿破仑之后反动统治时代的文学 霍夫曼 艾兴多尔夫 沙米索 海涅 格拉伯 晚年歌德

1815—1830年,在德国与在整个欧洲一样,是神圣同盟控制下的萧条时期。这一时期德国浪漫主义中正发生着改变其性质的复杂过程。其中,悲剧色彩逐渐加强,欧内斯特·特奥多尔·阿马德乌斯·霍夫曼(1776—1822)的创作便证明了这一点。霍夫曼的创作道路并不长(1808—1822),主要涵盖了德国在拿破仑之后反动统治的那段岁月。作为一位艺术家和思想家,霍夫曼与耶拿派存在着继承关系,他发展了弗·施莱格尔和诺瓦利斯的许多思想,例如有关万能诗歌的学说、浪漫嘲讽及各门艺术综合的思想。作为一位音乐家和作曲家,他完成了首部浪漫主义歌剧(《温堤孩》,1814年),作为一位画家兼装饰师以及线条画大师,无人能像霍夫曼那样不仅思考,而且在实践中实现综合的思想。这样一来,音乐被评价为“最浪漫的艺术”。“俄耳甫斯的竖琴打开了地狱之门”,霍夫曼在一篇谈论贝多芬的文章中如此写道。这一思想将其与瓦肯罗德联系在一起,甚至他那按命题而塑造的献身于艺术的画家形象,也发源于瓦肯罗德。

同时,霍夫曼的创作在德国浪漫主义的发展中代表了一个阶段,在这一阶段中作家们较敏锐、悲观地思考现实情况,排斥耶拿派浪漫主义者固有的许多幻想,从根本上重新考虑理想与现实之间的相互关系。

霍夫曼不切实际的计划失去了独立自在的意义,幻想破灭了,那么便可以用童话世界替代现实。霍夫曼的主人公(例如,不同于诺瓦利斯的主人公)深知,绝无可能在杜撰的梦想王国里躲避沉重的日常生活,因此浪漫嘲讽本身似乎改变了方向。耶拿派曾愉快地坚信,诗人浪漫的“我”能凌驾于现实之上,讽刺性地消除现实的矛盾并在读者中创造绝对自由的幻觉。霍夫曼的主人公同样讽刺性地接受周围世界,并试图挣脱其束缚,但是作家立刻对主人公大加嘲讽,他深知,在生活的现实矛盾面前,浪漫的“我”束手无策。

与其他浪漫主义者一样,人类个体的命运依然是霍夫曼探讨的核心问题。他在发展瓦肯罗德、诺瓦利斯及其他耶拿派作家的思想同时,尤其关注艺术家的个性,在他看来,个性中最完整地展现着人身上积淀的,未遭自私动机及繁琐事情破坏的一切优秀东西。

短篇小说《骑士格鲁克》、《邓纳》不仅提供了富于诗意地再现音乐形象

的绝好范例——其中所描绘的各种冲突,而且展现了霍夫曼最主要的主题:艺术家与其周围庸俗环境的冲突。这两部短篇小说,都被收入《卡洛风格的幻想故事。一位热衷于漫游者的日记选段》(1814—1815)一书中。这一主题贯穿于许多作品,艺术家被迫服务于同当前艺术格格不入的世界观、需求和兴趣。

在霍夫曼看来,艺术家并非一种职业,而是志向。即使不从事这种或那种艺术的人,也可以成为艺术家,但此人必须具备善于观察与感受的天赋。中篇小说《金罐》中的安泽穆斯便是如此。小说的副标题是:《一则现代童话》。这是文学由于德国浪漫主义者的努力,而带来的多种变形体裁之一。事件在现代德国展开,甚至还准确地标出城市的名称(德累斯顿)。霍夫曼不仅将德国日常生活现实引入童话,而且以其特有的敏锐性发现了人物的社会心理特征:一个在教育界工作的沾沾自喜的公务员——副校长保尔曼及其女儿,一个梦想成为"顾问夫人"的弗洛尼卡,以及彬彬有礼的文书赫尔波兰特。他们全部的生活内容,都依附于一种官僚庸俗生活方式的观念。因此在这一背景上热衷于梦想的大学生安泽穆斯,便格外突出,他在现实世界里显得滑稽而又笨拙。正是在安泽穆斯周围形成了一个神奇的世界。

霍夫曼童话中的幻想因素,与蒂克或阿尔尼姆短篇小说中的幻想成分截然不同。霍夫曼并未在此寻求人与彼岸力量之间的神秘关系。对于读者来说,情节越难以置信,便越显而易见,这是作家不可抗拒的虚构的结果,这是童话。在童话中有如此多滑稽可笑成分,并非偶然,该作品充满嘲讽,而其功能则是多方面的。在描绘庸人们的小天地时,嘲弄与讽刺近似。但嘲讽也触及了霍夫曼依计划而创造的主人公——诗人兼幻想家安泽穆斯。幸福安详结局中存在的恶作剧式的古怪因素,包含着童话标题中已提出的嘲讽意味。似乎为读者提供了机会,或者严肃地将诗意的虚构视为显示周围世界之渺小性的对衬,或者预先容忍其绝对虚幻性,同时又嘲讽性地评价浪漫梦想。

霍夫曼目睹了在德累斯顿和莱比锡同拿破仑军队的最后交战,并对战胜这位法国皇帝表示了欢迎。同时他又决不接受民族主义情绪。解放战争中的胜利并未使他产生任何幻想,因为随之而来的是波旁王朝复辟时期的反动体制。在《卡洛风格的幻想故事》的第一部分里,霍夫曼记录了下列名言:"什么样的艺术家会对当前政治事件感兴趣?他只以艺术为生并且只与艺术相伴一生。然而沉重的不幸时代将人钳制于铁拳之中,疼痛使其发出从前他不曾有过的声音。"拿破仑之后,反动统治的"不幸时代",在这位艺术家的意识中与许多其他欧洲浪漫主义者一样,引起惊慌,并加剧了对

世界的悲剧性认识。

长篇小说《撒旦的药酒》(1816),是霍夫曼最具悲剧色彩,同时也最为自相矛盾的作品之一。表面上看,该作品与十八世纪末所谓的"哥特式长篇小说"传统,具有内在联系:惊险情节、人物之间极复杂的关系、同貌人的形象、与宗教的罪孽、赎罪观相关的动机。作者似乎在现实与神秘主义的边缘保持平衡,尽管最终黑暗势力的每一次干涉都得到了虽然有点儿牵强,但终归是现实的解释。

同时,某种极重要的界限,将霍夫曼与沃波尔、安娜·拉德克利夫的作品以及"哥特式长篇小说"的其他作者区别开来。无论为数众多、错综复杂的冒险行为在情节发展中多么重要,意义多么重大,但起决定性作用的,依然是发生于主人公惶恐不安、充满矛盾感受的内心世界的东西。个体与世界之间的尖锐矛盾(浪漫主义文学中的主要冲突),在这里表现为不祥的秘密:对人类的心灵无法以合理方式理解,因此人的行为可能会有各种转折,从残暴行为到自我牺牲行为。

尽管小说以主人公忏悔自白的形式写成,但其中所言与其说是有关人之罪孽,毋宁说是关于人对命运的依赖性。并且在《撒旦的药酒》中,似乎铺设了一条霍夫曼逐渐远离耶拿派浪漫主义者的乐观主义道路。

赫尔岑特别指出,"奇特的心理现象"是霍夫曼的主要主题之一(也许,他有点儿夸大该主题的意义),由此而影射的并非霍夫曼笔下主人公的丧失理智状态,尤其并非指霍夫曼本人的极不理智状态,而这正是某些西方学者乐于散播的思想。这里所谈的是关于人类心理的复杂表现形式。

包括霍夫曼在内的德国浪漫主义者,对心理现象表现出很大兴趣,在那时这些现象被称之为心灵"黑夜方面"。那些年出版了为数不少的书籍,这些书从自然科学角度(包括生理学、医学角度)深入考察了这个问题。生物学家、心理学家研究了所谓的"催眠术"现象。Г.舒伯特的两本书《论自然科学之黑夜》(1808)和《梦的象征意义》(1814),十分流行。霍夫曼与Г.舒伯特有私交,曾参加过著名精神病医生马尔库斯博士的诊所(在班贝格)里的数次催眠活动。对此类试验的兴趣是认识人、洞察其心灵世界之奥秘的诸多形式之一。

·53

然而,重要的是,霍夫曼对"奇怪的心理现象"给予了清醒切实的解释,消除了对秘密的隐秘、可怕的解释,不管解释的科学准确性具有怎样的相对性。"你所说的一切恐怖、可怕之事都只发生在你的心里,而真正的外部世界对此很少介入,"——《沙人》的女主人公克拉拉如此说道。她与惧怕某个隐秘因素科佩里乌斯的敏感的那塔尼艾罗截然不同:"科佩里乌斯——含有敌意的不良因素,他的影响可以如地狱之力般可怕。你若相信他——他

便存在：他的威力就在你的信心之中。”

在霍夫曼的世界中，隐秘状况往往是因混乱的现实状况所致。中篇小说《长子继承制》的情况便是如此。为争取长子地位及继承权所作的斗争，造成了家庭成员之间的敌对，导致弑父弑兄事件的发生。该犯罪链以家族的毁灭告终。所有黑暗势力都等同于封建世界，这世界是通过一系列刻画鲜明的社会典型表现出来的。在霍夫曼的世界中，从现实社会角度领悟现实的成分在逐年加强。

童话故事《侏儒查赫斯，绰号朱砂》(1819)与《金罐》一样，以奇特的幻想著称。依计划创作的霍夫曼式人物巴尔塔扎尔，属于这一代激情满怀的浪漫主义艺术家之一，他能够洞悉许多现象的实质，他了解常人的才智无法理解的许多秘密。并且其中也以怪诞手法展示了查赫斯—朱砂的仕途，他曾担任公爵都城的大臣，并曾佩有二十枚纽扣的绿色斑点虎勋章。该童话具有社会讽刺性：霍夫曼揭露了封建公爵领地里的政权机制、专制政权所产生的社会心理、居民们的穷苦生活以及大学学科的教条刻板。同时，他并未局限于揭露社会不良现象之具体表现，而是提请读者深入思考政权的性质，思考社会舆论形成的方式，以及政治神话产生的方式。查赫斯的《三根金黄色头发》的故事，具有概括意义——有关人类劳动结果的异化，如何导致荒谬地步的故事。在三根金黄色头发的威力面前，才干、学识、道德品质的意义，甚至爱情也遭到了失败。尽管该童话故事有一个幸福的结局，但与《金罐》一样，极具讽刺意味。



欧·特·阿·霍夫曼 版画 帕西尼
1821年 维也纳 国家图书馆

长篇小说《雄猫穆尔的生活观》(第一卷，1819年；第二卷，1821年)中，滑稽成分与悲剧成分并存，它被公认为霍夫曼创作道路的顶峰。作品结构奇特，平行地展示了雄猫的生平经历以及一个非常小的德国公国里的宫廷生活故事(《乐队指挥约翰内斯·克莱斯勒尔的传记片断》)，从而

赋予该小说很大的容量和多维性，尤其在《乐队指挥约翰内斯·克莱斯勒尔的传记片断》中，几条情节线索并存。

该小说的讽刺性也很宽泛：批判性地嘲弄了宫廷习俗——搞阴谋、伪善，一贯努力在冠冕堂皇的礼仪和礼节背后隐藏思想的贫乏及道德的卑鄙，德国式的市侩，亦即自命不凡的市侩心理。同时这也是对浪漫主义风气的独特讽刺性摹拟，因为此时浪漫主义已成为一种时尚或者毋宁说是作态，背后隐藏的却是庸俗行为、精神的贫乏。可以说，在霍夫曼的笔下，往往与富于浪漫色彩的主人公同时出现独特的富于浪漫色彩的“反主人公”。 ·54

在这种背景下，依计划而塑造的主人公形象——约翰内斯·克莱斯勒尔的意义，尤其重大。正是这个世界的克莱斯勒尔，使良心与最高真理得到了具体体现。作为正义思想的表达者，他比别人更透彻地洞悉了别人发现不了的东西。

除克莱斯勒尔以外，作者还塑造了另一位艺术家——亚伯拉罕·利斯科夫，这是一位魔术演员兼烟火制造技师、管风琴师和宫廷庆祝活动的组织者。就此形象而言，它涉及到霍夫曼浪漫主义个性观念中发生的极为重要的变化：他成了一位积极而毫不妥协的献身者，准备为自己的理想而行动——甚至在自己的弓囊里藏了一把匕首。然而长篇小说的尾声却讽刺性地简单化了，以至于使我们看到的是一个全然不同、心平气和、不再做任何反抗的利斯科夫。



《雄猫穆尔的生活观》作者插图 1819 年

现实的悲剧方面，在霍夫曼的观念里并非唯一的东西，能观察到“世界的五彩斑斓”，这是他固有的特点。他的《谢拉皮翁兄弟》一书（第 1—2 卷，1819 年；第 3 卷，1820 年；第 4 卷，1821 年）的构思本身，便证明了这一点。该书汇集了体裁大相径庭的、由一部短篇小说统一起来的一系列短篇小说，该

短篇小说中一个由四位好友组成的小组发表演说，他们依次宣读自己的作品，同时实质上也是在展示各自不同的美学观。这里所讲的故事包括：人如何到森林深处居住，设想自己是隐士谢拉皮翁，在现实世界中为自己创造一个臆造的世界。这个故事展示了完整的美学观念：应当认可现实背后的幻想。然而在彼此相交甚好的文学家们的争论中，也常常出现对立的原则：现实生活一定要成为一切幻想的根基。

《谢拉皮翁兄弟》的背景相当富于象征性。霍夫曼将不同年代的故事纳入其中，而这些故事之间也无直接联系。其中既有历史题材的短篇小说（《元首及其夫人》），也有一系列有关音乐家和画家的短篇小说（《延长号》和《阿尔图斯画廊》），充满节日喜庆气氛的童话故事《叩头虫与鼠王》，该故事一贯是儿童喜爱的读物，并且因为柴可夫斯基的音乐而驰名。

《谢拉皮翁兄弟》中收录的中篇小说《木桶匠及其帮手》(1818)，受到特别关注，这是一部充满浪漫色彩的田园诗，叙述一群中世纪工匠的故事。对于霍夫曼以及整个浪漫主义时代的德国文学而言，反映工匠劳动状况的题材并非意料之外。该题材在歌德后期长篇小说《威廉·迈斯特的漫游时代》中，也是中心题材。漫游工匠的形象，在自艾兴多尔夫至韦尔特的德国抒情诗中，都得到了广泛反映。在小说《木桶匠及其帮手》中，手艺被誉为艺术，因为技艺不仅意味着掌握职业技能，而且是善于依照美的法则来创造。霍夫曼在以往的作品中，创造了一系列充满激情，与周围世界处于悲剧性冲突的艺术家形象，在这里，则描绘了一幅劳动、艺术与生活的和谐画面。这种对手工劳动的理想化，源自于浪漫主义不愿接受资本主义世界之故。

55· 霍夫曼在临终时，对政治上的非正义作出了积极反应。身为一名律师，他认为法院因怀疑一些人物政治思想不可靠，而予以追捕的行为是非法的。为此他本人也成了怀疑对象。他最后的一批童话故事，如《跳蚤之王》(1822)塑造了一个秘密七等文官克纳尔潘季的讽刺形象，该形象揭穿了诸多臆造的罪行。但是克纳尔潘季的生平经历，仅仅是该故事中的一个方面。跳蚤之王的无形眼镜，使主人公佩列格里努斯·季斯异常敏锐地感受到，在人们的行为举止中表象与实质之间的反差。于是便出现了新的两难抉择：偏爱哪一方——残酷的赤裸裸的真理，还是他的自我身上的五彩斑斓的诗意幻想——这是《金罐》中安泽姆斯的生平经历充分展示的又一新形式的主题。

同时代人对霍夫曼作品的理解也不尽相同。司各特否定了德国浪漫主义者的“疯狂幻想”，他的这一见解并非独此一家。黑格尔曾严厉谴责了浪漫主义的不合理因素，认为“应当去除艺术中的黑暗势力，因为艺术中不存

在任何黑暗因素，一切都清晰透彻。我们无法理解的力量的介入只会促成精神的病态，因此而使诗歌变得含混不清、空洞乏味”。为此，黑格尔将霍夫曼与克莱斯特称之为“弗里德里希·洪堡王子”。

黑格尔的断然评判，在文学的进一步发展进程中遭到了异议。通常认为继承霍夫曼创作传统的作家，有浪漫主义作家爱伦·坡、二十世纪的一些象征主义作家及印象主义作家。然而巴尔扎克、陀思妥耶夫斯基这样的现实主义作家对霍夫曼的评价，对于理解霍夫曼的艺术贡献更为重要。吸引这些作家的是霍夫曼对个性的深刻态度，对人性中的极端性和矛盾因素的描绘，对善与恶之辩证发展过程的揭示，即对正是黑格尔所否定的那些“不协调因素”的揭示。

在德国浪漫主义中，理想与现实之间的矛盾并非总是达到悲剧化程度。不难揭示其另一趋势——和解。对世界持如此静观态度的，是约瑟夫·冯·艾兴多尔夫(1788—1857)的典型特点。在创作道路之初，他便在思想倾向上接近海德堡派的浪漫主义者。然而他创作的全盛期，是在较晚时期，艾兴多尔夫与所有浪漫主义者一样，将自己的生活理想与周围世界对立起来，但总体上而言，他并非悲剧性地体验过这种不协调状态(例如在哀悼其亡子的组诗中)。甚至在描绘一些悲伤的事件时，诗人也寻找着和解的音符。当浪漫主义已经在德国退出历史舞台时，艾兴多尔夫依然是一名浪漫主义者，他并未在自己的创作中做出任何显著的变革。在四十多年间，他对世界及人的认识、他的形象体系、诗歌创作手段都牢固不变。

艾兴多尔夫首先是作为一名杰出的抒情诗人而进入德国文学史的。他的诗歌遗产之一，是《漫游之歌》。这些诗中最早的一批创作于 1810 年，最后一首创作于 1850 年。组诗的抒情主人公是一位旅行者，这是德国抒情诗中的传统形象(类似于歌德的《漫游者之歌》)，在艾兴多尔夫笔下，这一形象能较充分地表达其浪漫主义世界观。在与自然的隐秘交流中展示人，对他而言，自然不单单是远离世界之不幸的避难所，而且是家园，对于艺术家来说，则能激发灵感。如果说，布伦坦诺笔下“欢快的音乐家们”，用节日的面具掩饰了痛苦与苦难，那么在艾兴多尔夫笔下，漫游的音乐家们体现着真正的创作自由，以及与自然的和谐关系。诗人和音乐家只有在旅途中，在漫游时，才能获得真正的创作享受——对诗人和音乐家而言，更重要的是，森林的鸟儿能倾听他的声音，而不是城市居民怀着无聊的好奇心跑去听音乐。艾兴多尔夫笔下的自然，充满灵性，它“理解”诗人，能对他的忧虑烦恼作出反应。艾兴多尔夫是一位才情横溢的大自然歌手，他的漫游诗也成了民歌。

在艾兴多尔夫的散文作品中，旅行者的形象同样得到了非同寻常的表

现。中篇小说《一个无用人的生涯》(1826),是德国浪漫主义小说的杰作之一。当然,"无用人"一词极具象征性,实质上具有嘲讽意味。小说主人公是一位少年,与霍夫曼笔下的"热心人"有相似之处。他的"无用",是浪漫主义与世故的市侩讲求实际、偏重理性而枯燥乏味的特点的对立。他四处漫游,不顾一切地努力观察世界,感到自己在户外——在森林里、群山中、多瑙河上自由自在,无拘无束。但是,与霍夫曼不同的是,艾兴多尔夫在这里排除了个性与周围现实对立的一切悲剧性因素。情节以一连串的奇遇展开,这其中有意外的邂逅、误会、发现。叙述中贯穿着歌曲,主人公本人也始终拿着小提琴。地位等级的障碍逐渐轻松欢快地消失了:"主人公爱恋的伯爵小姐,原来是看门人的外甥女,于是他们幸福结合的障碍便不复存在。"

显然,艾兴多尔夫缺乏反抗和斗争的思想,因此他对昔日经验的诠释便极为矛盾。旧城堡的大钟已生锈,而且"仿佛时间本身也已入睡",旧城堡的全貌暴露了作者的下意识表白,他不得不谴责过去,或至少承认,城堡变成了落后于时代的东西。但同时在小说中也可以感受到对起义民众的恐惧,不愿接受革命以及整个革命时代。因此很自然,当社会热潮不久在全国出现时(1848年革命的序幕),艾兴多尔夫的世界观愈益表现出落后于时代的特点。

寻求一个能与现实对立的理想世界,往往导致作家愈加迷恋旧的时代。以历史和神话传说为题材的抒情叙事诗,在路德维希・乌兰德(1787—1862)的创作中占据了极其重要的地位,他是十九世纪初二十年间颇受欢迎的浪漫主义诗人之一。

与海德堡派浪漫主义相比,乌兰德对中世纪的兴趣具有不同的特点。他不仅没有美化昔日的封建社会,而且予以严厉谴责。突出的一点是,抒情叙事诗《歌手的诅咒》(1814)中,正是歌手在审判那个不容许宣扬人道与慈善的冷酷国王,歌手诅咒王室必遭灭顶之灾。

乌兰德的诗歌创作(全盛期是在1801—1818年)题材多样,不仅有抒情叙事诗,而且有爱情诗和风景诗。《漫游》(1834)一诗中,响彻着论战的旋律,它旨在反对将意大利描绘成为诗人向往之国这一传统形象。诗人声称,他根本不愿去那"长满橙子"(暗指歌德的《密浓舞曲》)的地方,而喜欢去那个长满土豆的国家。

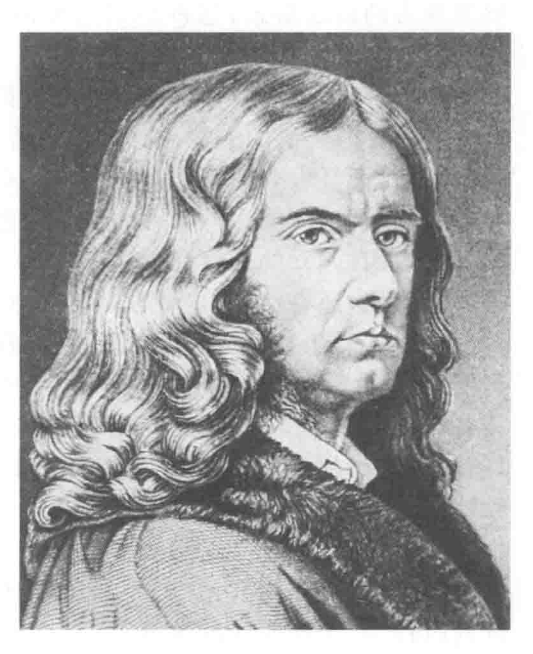
传统上往往将乌兰德与所谓"施瓦本浪漫派"联系在一起,该派别云集了一群二流诗人(格・施瓦本、尤・克尔纳等)。然而曾大加讽刺过施瓦本派诗人,即浪漫主义信徒的海涅,则坚决将乌兰德与他们区别开来。海涅器重他的诗艺,并将其二十年代停止诗歌创作解释为,是由于描写往日生

活的选题枯竭了。作为一名时代社会运动的参与者，乌兰德向往未来。但他的社会立场不像早期浪漫主义者那样得到鲜明的艺术表现，虽然后来他也曾写过纪念弗赖利格拉特和密茨凯维奇的诗篇。

尽管曾遭受梅特涅反动势力之淫威，二十年代在德国境内和境外民主潮流的影响下，浪漫主义获得了极大丰富。希腊人的解放斗争引起很大反响。依照德国文学史家的话说，同情希腊人几乎是表达争取自由斗争思想的唯一合法机会。然而德国人的希腊情结是一种相当复杂的现象，其中包括接受过古典式教育的德国人对希腊幼稚的迷恋，因为在希腊他们看到了古埃拉多斯国的文化遗产，以及信仰基督教的希腊人反对穆斯林的斗争的宗教热情。

民主主义思想在沙米索、乌兰德、米勒、海涅的创作中均有反映。法国大革命的思想正是在海涅和沙米索(1781—1838)的创作中得到了发展。与早期浪漫主义不同，这些思想的宣传日益与德国民主改革融合在一起，同时也为三十至四十年代的德国革命民主制纲领做准备。二十年代德国抒情诗的主题也在更新：日益尖锐地提出当代社会现实问题，爱情诗与风景诗中非理性因素日益让位于世俗和现实因素。

阿德贝尔特·沙米索的《邦古尔城堡》(1827)，堪称这一时期反映民主思潮的主要作品之一，其中诗人回忆了自己在世袭领地度过的童年生活。城堡早已被毁，他所站的地方正有犁在挖垄沟，诗人激动地感谢这片土地，并两次向那正耕种这片土地的人致谢。


阿·沙米索 石印画 莱尼克

浪漫主义对资产阶级的贪得无厌发出的抗议，在沙米索的童话故事《彼得·施莱米尔的奇妙的故事》(1814)中得到了鲜明表现，该故事为作者带来广泛的知名度。它在题材上接近于霍夫曼类似的童话故事，如《金罐》、《侏儒查赫斯》，这是一篇讲述金子的致命威力的故事。在这里，鬼魂借助于金子担当了传统的引诱者与诱人失足者角色，沙米索赋予其平淡无奇的外貌。《彼得·施莱米尔的奇妙的故事》中的鬼魂，

是一位沉默寡言的年长绅士，身穿一件旧式的灰色丝制长礼服，像是一个外省的高利贷者。

对主要的情节线索存在多种解释：主人公丧失了自己的影子。一些同时代人将主人公与作者混为一谈，将影子与家乡混为一谈。托马斯·曼在明确该小说的体裁时指出，在这部“象征小说”中，影子“象征着一切坚固的东西，象征着在社会上的牢固地位并且归属于后者”。但是更可信的假设是，沙米索并未将影子与任何具体观念混为一谈。作为一个浪漫主义者，他仅仅是提出了一个问题，即为了金子，为了致富，人不应当牺牲自身，即使很小一部分，哪怕是像抛弃影子这样微不足道的本性。

沙米索在停止了有关人与魔鬼之交易的浪漫情节的创作之后，通过颂扬对世界的科学认识，完成了这一童话故事。与浪漫主义的感知自然（诺瓦利斯、谢林）不同，沙米索在童话结尾处，将自然描绘为具有其物质存在的全部真实性，如同观察与研究的对象一般。这一结局仿佛是在预示作家未来的学术前景，因为他后来担任了柏林植物园园长，同时也标志着诗人沙米索从浪漫主义转向现实主义的艺术发展道路。

沙米索的诗歌创作涵盖了二十年代末至三十年代这一时期。他的第一部诗歌选集出版于1827年。他的诗很快流行起来，许多诗立刻被谱成曲。沙米索成功地追随海德堡派浪漫主义者的传统，致力于创造简洁而富于情感表现力的诗歌形式，这种形式与德国民歌传统，以及其他有赖于民俗传统的民族文学经验具有继承关系。

沙米索的爱情诗，反映家庭主题的诗歌和短诗，也颇受欢迎，他将此类诗歌主题转向广泛的人群及其日常生活中的喜怒哀乐。这其中不仅显示诗人的魅力，而且也表明其弱点之所在：有时他过于沉醉于这寻常琐事的世界，并且迎合了德国多愁善感的读者的趣味。这一点甚至在其由舒曼谱曲的著名组诗《妇女的爱情和生活》(1830)中也有表现。在许多方面，与这一组诗近似的，还有《生命之诗歌与容颜》(1831)。

在沙米索有关人的命运的诗歌中，有一组诗非常突出，它强调了小人物贫困的社会土壤。其中有二十年代末至三十年代创作的诗歌《寡妇的祈祷》、《年老的洗衣妇》以及翻译的一些贝朗瑞的诗。如果说《年老的洗衣妇》的主旋律是对命运的顺服，那么《寡妇的祈祷》中则充满了痛苦的暴露性嘲讽。

沙米索在思索自己所处的时代——拿破仑之后反动统治的时代时，在一首四行诗《赞美诗》(1828)中，以不同的说法重复着同样的话语：“深重苦难的时代”，“苦难时代的灾难”。

政治主题也往往出现在诗人的许多诗歌里，有时是公开的，有时则隐晦

曲折地予以暗示。

诗人与俄国的联系，对于其创作中自由爱情倾向的发展具有重要意义，因为他曾乘坐"留里克"号商船旅行，并在彼得堡作短暂停留（1818）。沙米索对十二月党人起义深表同情，他于1831年发表的总标题为《流放犯》的诗集，是节译自雷列耶夫的长诗《沃依纳罗夫斯基》及一首奇特的长诗《别斯图热夫》。 ·58

恩格斯和海涅都指出，诗人逐渐远离了浪漫主义。实质上，像《乞丐及其小狗》或《年老的洗衣妇》这样的诗中，形象是由社会所决定的，并在时代的具体环境中加以表现。

奥·施莱格尔诗歌的包罗万象思想，以不同方式体现在德国浪漫主义者的创作中。其外在表现形式之一是，追求抒情组诗的浪漫和戏剧性的结构，而个别的体验或片断则融入一系列事件之中。赋予抒情主人公的思考和感受如此包罗万象之世界景象的，有威廉·米勒（1794—1827）的著名组诗，这些诗早于海涅的《诗集》。米勒创作了抒情组诗《美丽的磨坊主之女》（1820）和《冬天的道路》（1823），它们因弗朗茨·舒伯特为其谱曲而享誉世界。海涅将米勒与其同时代的浪漫主义诗人突现出来，并同时指出其抒情诗的内容和形式具有人民性："他更加深刻地理解了古老诗歌形式的精神实质，因而没有从外表上去模仿它们。"众所周知，米勒的抒情主人公近似于艾兴多尔夫笔下的漫游者，但是他的形象并没有后者所特有的那种宗教联想。

与所有浪漫主义者一样，米勒对自然的描绘，也是透过抒情主人公感受的三棱镜，尽显自然的丰富多彩。展现在读者面前的组诗《美丽的磨坊主之女》，是一种与磨坊的溪流、树木、花朵的独特抒情对话。

组诗《冬天的道路》则完全是另一种格调。第一首诗（《美好的夜晚》）的开头一节，便将读者带入组诗那严酷的氛围之中："来到这里的我是异乡人，我是异乡人，我要走了。"正是这首组诗预示了海涅的《抒情插曲》中的单相思主题。每一首诗都是失去爱情和希望的破灭主题的新变奏，在各种不同的背景里都存在"冻僵"、"冻死"一类的词语。眼泪掉进雪里，雪片贪婪地吞食着眼泪"极度的痛苦"。树上迎风抖动的一片树叶，象征着抒情主人公的希望，但是这片叶子也落在了冰冷的地上。与《美丽的磨坊主之女》一样，组诗的结尾，象征性地塑造了一个孤独而未被理解的诗人形象：流浪乐师用其冻僵的手指摇着手摇风琴，无人响应他的歌声，这是德国浪漫主义抒情诗中这一形象的最悲惨的表现形式之一。

米勒在那些响应1821年希腊人起义的德国诗人中，享有特殊地位。该主题多年来都是他创作中的主要内容，并且在一定情况下诗人还求助于全

新的艺术手段：早期组诗的抒情性让位于史诗般的形象。同样他频繁求助于古代英雄榜样，这里也有荷尔德林的传统，以及米勒时代的诗歌中整个希腊主题特有的旋律（其中有拜伦的《恰尔德·哈罗德游记》的第二章）。《希腊人之歌》（1821—1826）的一部分用《尼伯龙根之歌》的亚历山大体诗写成，一部分用希腊民歌的诗歌技巧写成。这些诗具有史诗的宏伟气魄，但全然不像那些时而快乐，时而悲伤的诗篇，这些诗篇放声高歌的，是曾经令弗朗茨·舒伯特欢欣鼓舞的那些组诗中漫游四方的手艺人的帮手。

伟大的德国诗人、思想家和艺术评论家亨利希·海涅（1797—1856）的创作，涵盖了充满各种矛盾的整个时代。他于二十年代开始其创作生涯。青年海涅的抒情诗，沿着海德堡派诗人（尤其是布伦坦诺）以及米勒所达到的成就的轨道发展。海涅在1826年6月7日致奥·施莱格尔的信中写道，他“很早便受到德国民歌的影响”，这应归功于施莱格尔，正是他为其打开了“许多诗歌节律学的秘密”（海涅在波恩听过他的课）。“但是我觉得”，他继续写道，“唯有在您的诗中我找到了我始终追求的那种纯粹的声响，那真正的简洁”。

海涅在著名的《歌集》（1827）中收录了他自1821年发表的组诗《少年的烦恼》、《抒情插曲》、《归国》和《北方的海》等。但该书具有独特长篇抒情小说的统一性，有些组诗具有内在的连贯性。抒情主人公的形象赋予了诗歌以完整性，而主人公则激动地吸收着对周围世界的种种印象。主人公时而充满讥讽，时而充满浪漫激情，但始终保持着在精神上凌驾于那些忠君的庸人，那些脚踩平滑地板的“胖男人”及“胖太太”们的“文明”社会之上，他在《哈茨山游记》序中曾描述过这些人：“我想登临高山，在那儿嘲笑你们。”



亨·海涅 亨泽尔画 1829年 魏玛国家研究院及德国古典文学博物馆

59·

但是抒情主人公的立场，

根本没有表明其凌驾于德国现实的平庸之上。《歌集》的浪漫主人公形象具有多面性，因此他拥有不同的读者群。抒情性的景色，单恋主题的各种不同表现形式、面目各异的恋人形象（时而流露痛苦，时而冷漠无情），所有这一切立刻引起广泛反响。然而《歌集》精神世界的全部财富远未立刻被理解与认识到。例如，其中浪漫嘲讽的思想如何出色地展开，是诗歌把握现实的哲学深度的证明。如果说，对于早期浪漫主义者而言，嘲讽是诗人超越周围生活之平庸乏味的手段，那么在海涅笔下（与霍夫曼一样）则成为回归现实生活的形式。

诺瓦利斯的哲理抒情诗局限于思想，主要局限于宗教思想的狭窄圈子里。后期浪漫主义者，其中包括青年海涅，在描绘个体与周围现实的冲突时，已不单单像第一代浪漫主义者那样不接受这一现实，而是力图更全面地弄清其本质。正是海涅能将自己与身肩世界苦难之重负的阿特拉斯相提并论。海涅创作的《歌集》，不仅充满激情，流露出讥讽，而且很悲观。甚至单恋主题也从隐秘的私人主题转变为社会哲学主题，因为不单单是个人的不幸使诗人变得悲观孤独。正如首批对其作品发表评论的评论家之一，著名作家卡尔·伊默尔曼所言，这些诗歌就内容而言，表面上不过是恋爱的悲伤而已，“然而一旦更深入地审视一下，便会明白，搅动诗人意识的是比恋爱的不幸强烈得多的主题，被诗人如此责骂的那位可怜的姑娘，因为他人的罪过而受惩罚”。就此意义而言，可以将组诗《归国》的第十三首诗视为关键的一首。对诗人未能得到的姑娘所提出的问题，诗人回答道：那是德国大地上许多人未得到之物；如果她能说出最大的苦难，那么她同样也能说出他的不幸。

·60

海涅在发展并丰富第一批组诗的民歌及抒情叙事诗结构的同时，在组诗《北方的海》中转向自由的诗歌形式，将哲理思考与抒情叙事诗的叙事成分、颂诗热情奔放的声调相结合。《暴风雨》或《光荣属于大海》这样的诗歌，以其热情的主张以及战斗的乐观声调，而有别于早期组诗《歌集》，并且在整体上而言，在二十年代的浪漫主义抒情诗中显得很突出。但激情与夸张风格并未取代嘲讽，正是二者的结合赋予了组诗中的诗歌以独一无二的特点。

《歌集》是德国浪漫主义抒情诗的高峰之一。海涅在其中为德国浪漫主义抒情诗的整个发展阶段做了总结，这一阶段是德国浪漫主义抒情诗发展史上最富成果的阶段之一。

青年海涅的另一部杰作是《旅行记》，它同样以单篇独立的形式发表（1826—1831）。该书非同寻常的体裁，使人们想起了弗·施莱格尔论述包罗万象的浪漫主义诗歌的片断：“只有如史诗一般的浪漫主义诗歌，才能成

为映照整个周围世界的镜子，成为时代的反映。”灵活的话语与自由不羁、紧张不安的感情，风景速写的技巧，贯穿史诗性叙述的抒情风格（浪漫主义从瓦肯罗德至霍夫曼的所有这些成就），海涅均有机地予以接受。

《旅行记》的各个部分实质上在结构、叙事手法、浪漫抒情因素与政论讽刺因素的相互关系方面，都互不相同。可以看到，最后一部分在《英国片断》中深化了社会批判因素。该书几乎完全致力于揭露封建君主制，但尽管是顺便提及，海涅仍提请读者关注英国资产阶级社会内部日渐成熟的新冲突：劳动与资本之间的冲突。

该书的第一部分（《哈尔茨山游记》）及第二部分的第二篇故事（《思想——勒·格朗集》），给诗人带来了极大声誉。哈尔茨山之行使诗人有机会描绘美丽如画的景色，创造偶然相遇的同路人形象。然而这偶然性中也自有逻辑：诗人在生动描绘的大学生、小饭馆老板、商品推销员、绅士及女仆身上，传达了那一特定时代的社会心理。其中也有对德国人的可靠性充满嘲讽的颂扬，以及对民族主义的讽刺性描绘，这些人力求在衣着及发型上都与古代日耳曼人相像，仿佛信口开河，声言我们生活在一个意义重大的时代，在这个时代千年大教堂在逐渐毁坏，而帝王的宝座也要被弃置于贮藏室……此时也想起了传奇故事和传说，它们似乎扩大了旅行记的范围，创造了诗歌的距离，从而将浪漫主义诗人与其庸俗的旅伴，包括那矫揉造作地赞叹日升日落的人，力图不放过哈尔茨山导游册上罗列的任何一个景点的人区别开来。《旅行记》的独一无二、流芳百世的艺术独特性，在于出色地传达了从狂喜向否定，或者相反，从自嘲向浪漫激情的捉摸不定的过渡。

《思想——勒·格朗集》与《旅行记》的第一部相比，完全代表了另一种体裁类型。在这里主人公没有游览任何名胜，只是在沉思、回忆。对1806年的回忆是关键所在，这一年海涅的家乡杜塞尔多夫转归拿破仑管辖。威严地从宫廷花园主干道上走过的法国皇帝形象，被罩上了浪漫主义的光环（“树儿摇曳着向前倾斜……而上方，蓝天上，金色的星星熠熠闪烁”）。在所描写的事件过去了二十年之后的历史前景中，海涅比歌德更敏锐、更清晰地表明自己对解放战争的立场，这场战争的结果是反动势力得胜，建立了神圣同盟。但他并没有仅限于为拿破仑歌功颂德。该书主人公并非皇帝，而是拿破仑军队的一个普通鼓手勒·格朗，用海涅的话说，此人教会他讲法语，使他了解了“自由”、“平等”、“兄弟情谊”这些概念，因为他很会用鼓演奏《红色断头台进行曲》。海涅首次如此高声，如此公开地宣布自己喜爱法国大革命思想，而且在当时的德国宣传这些思想，这已经具有迫切的政治意义。这本有关鼓手勒·格朗的书，揭开了三十至四十年代德国进步

文学的重要主题。可以说，该书是 1848—1849 年革命前夕文学道路上的第一个路标。

《旅行记》中的意大利部分（第三、四部分）违背了传统，海涅感兴趣的并非一个拥有罗马古迹或昔日数世纪艺术的意大利，而是一个被损伤的，在奥地利的枷锁下痛苦呻吟的现代意大利。研究者们指出海涅与拜伦、司汤达的立场相近。但是，海涅在描述意大利时并未忽视德国，仍塑造了一系列喜剧人物和讽刺人物，其中最生动的是银行家古姆佩里诺和中间商吉阿钦特。

《旅行记》的第四部分问世于 1830 年，在意大利革命之后，这场革命标志着诗人创作发展的一个新阶段的开端。

克利斯蒂安·狄特里希·格拉伯（1801—1836）的创作，恰逢二十至三十年代这一转折时代，在他身上浪漫主义世界观与寻求表达现代问题的新艺术手段，相互交织在一起。

格拉伯在踏上短暂的创作道路之初，创作了格调阴郁的历史悲剧《格尔佐戈·特奥多尔·冯·戈特兰·德》，以及俏皮喜剧《玩笑、讽刺、嘲弄和更深刻的意义》（二者均创作于 1822 年，发表于 1827 年）。在悲剧中，他总是竭力扩展情节，但同时因此而有失分寸感，杂乱地构筑了浪漫主义的鲜明对比，使人感到他与狂飙突进运动的戏剧具有一定继承关系。

格拉伯喜剧创作的源泉则全然不同。其中人物的虚拟性、幻想色彩和戏剧性，使其与路·蒂克的童话喜剧相像。该剧的主人公是一位男爵，他的侄女及其三位追求者，是从讽刺角度加以表现的，但是可以清楚地感受到，玩笑与嘲讽的背后作者对一切游手好闲者的痛恨。而通过中学教师，一个名叫拉杰吉夫特（灭鼠药）的诗人和四位自然科学家，诗人的嘲讽已扩大至德国现代科学和文学。这里谈论的，首先是无关宏旨的小主题、思想贫乏和矫揉造作的庸俗文学。

格拉伯在继续寻找体裁的同时，创作了诗体悲剧《唐璜与浮士德》（1829），其中的情节在虚构的时间里展开，并用一个离奇的形象将两个“永恒”形象联系在一起。如果说在格拉伯的笔下，唐璜的形象相当传统，那么在众多对浮士德的诠释中，格拉伯的解释最接近民间作品，并且与歌德的作品也大不相同。在某种程度上浮士德被“唐璜化”了，因为在追求安娜夫人时，他成了一位西班牙贵族的情敌，而他那忧郁的情绪又近似于拜伦笔下的曼弗雷德。同时这两位主人公又彼此对立：浮士德体现着与行为脱节的思想，唐璜则体现了充满庸俗之气的世俗肉体。结尾时，他们二人都将死去，他们都被恶魔带走。

格拉伯的创作高峰是剧作《拿破仑或百日》(1831)。剧作家将急速回归政权和拿破仑的进军,写入了广阔的社会全景之中,小场面交替出现,这些场面表现了投入运动的法国社会不同阶层的人士。贵族们逃命而去,而民众则奋起斗争,同时作者也回忆起了1793年的雅各宾派。拿破仑被描写成了一个天才人物——欧洲反动势力的敌人,同时也是民主的敌人。从情节发展可见,唯有民众的支持才能拯救拿破仑。

该剧由许多短小的情节构成,有几十个人物出场,其中有众多历史人物(例如,神圣同盟军的将军们)。如此独特的"莎士比亚化"风格,使作者能自由利用庞大的空间并且迅速展示众多剧中人物。但这样一来,便丧失了情节的统一性,观众的注意力(如果有可能上演该剧)被分散,而不能全神贯注于中心思想。与格拉伯的许多其他剧本一样,这部历史剧中明显存在历史相对主义的痕迹。

62·

格拉伯剧本异乎寻常的结构,尖锐的评述,紧张的风格,后来引起了印象主义者们的关注。

在首次发表自己的剧作(1827)时,格拉伯附了一篇题为《论模仿莎士比亚狂》的文章,表示反对浪漫主义盲目崇拜莎士比亚。在激烈的论战中,他寻找莎士比亚悲剧中的不恰当言行和矛盾之处,尖锐地评价了许多知名主人公,并将席勒与莎士比亚对立起来。"其他诗人创造了某种伟大的东西,只有席勒能够赋予大地如此的空中闪电"——格拉伯在谈到《华伦斯坦》时如此写道。格拉伯在号召要"自立"的同时,提出要创作具有德国民族特色的民族戏剧的任务。

约根·沃尔夫冈·歌德(1749—1832),在十九世纪初几十年的文学进程中,占据一个特殊地位。十九世纪伊始,他已五十二岁。以后则是他广阔的创作道路,其中无论是在狂飙突进时期,还是意大利之行时期,均有许多的飞跃。新世纪之初,他完成了《浮士德》的第一部分。

不仅是亲密的友谊,而且是美学斗争中的共同立场、魏玛古典主义的纲领将歌德与席勒联系在一起,尽管他们各自在履行该纲领时所走的道路并不相同。世纪之交歌德与席勒的通信,是美学思想最杰出的纪念碑(歌德于1828年将其发表)。他们两人都有赖于古希腊罗马的艺术经验,强调那些体现了广博思想的概括形象的作用,正是席勒激发歌德完成了《浮士德》第一部的片段。而从歌德一方而言,他作为一个较"直观"的世界认识和典型化创作的信徒,吸引了席勒去关注生活的现实规律性,并不止一次地坚持要更为准确和更令人信服地为席勒所描绘的事件和现象进行论证。

1805年,歌德发表了一部主要著作《温克尔曼及其时代》,书中不仅力

图恢复同时代人记忆中这一杰出思想家、古希腊罗马艺术专家及传播者的风貌，而且颂扬其美学原则，这些原则构成了魏玛古典主义的基础。正当浪漫主义艺术在德国蓬勃发展之时，歌德重新宣布古希腊罗马艺术是他所持守的准则和榜样。

歌德的这一立场，使他无法客观地评价作为文学发展新阶段的浪漫主义。他既没有接受荷尔德林的诗歌创新，也没有接受克莱斯特、霍夫曼及其他浪漫主义散文大师对德国文学所作的杰出贡献。但歌德并没有封闭于自己的观念之中，他对阿尔尼姆和布伦坦诺的《男童的神奇号角》表现了友好态度，还高度评价了拜伦的创作。但关键是，他作为一个艺术家，吸收了浪漫主义时代的许多成果。他后期创作的长篇小说，尤其是《威廉·迈斯特的漫游时代》的结构，便证明了这一点。浪漫主义的影响最明显地体现在组诗《西东合集》(1819)里，这是歌德抒情诗的高峰之一。

歌德对哈菲兹诗篇(十四世纪)的欣赏，直接推动他创作了《西东合集》，这些诗篇由德国东方学家约瑟夫·哈默尔-普尔戈什塔里出版于1812—1813年。后来瓦肯罗德曾写道，是浪漫派的活动为诗人转向东方作了准备，浪漫派确立了全新的美学立场，根据这一美学立场，印度的"千手佛"和维纳斯·梅季采斯卡娅，就其艺术意义而言是同等的。

歌德不久前还颂扬温克尔曼的古典主义原则，并从这一立场出发否定浪漫主义作家的作品，称它们是无形式的，无特色的，但对他而言，通向东方诗歌的道路并不平坦。他所关注的波斯诗歌，与温克尔曼阐述的"崇高的朴素和宁静的伟大"的理解，相去甚远。然而在1814—1815年间，歌德很赞赏哈菲兹的抒情诗内容的多义性与捉摸不定。他在《无边界》一诗中阐述的原则："诗章循环往复犹若星穹；结尾和开端都一模一样。"更像浪漫主义者的原则，而不是意大利之行时期的歌德的原则。

就展示世界画面的广博性、包含现实各个方面的诗歌情景的广度而言，《西东合集》堪与《浮士德》并驾齐驱。在不同的诗歌形式中，同样提出了与人在世界中的作用与地位的思考相关的根本问题。与在《浮士德》中一样，歌德在《西东合集》中展示了对辩证发展规律的天才洞悉。这其中也间接地反映了革命时代及革命后时代的经验，其中包括浪漫主义者的经验，是他们最先勇敢地申明，十八世纪的形而上学观念缺乏根据，因为他们发现，世界远比启蒙思想家所看到的要复杂、矛盾和对立得多。

· 63

歌德仍忠实于启蒙运动的乐观思想，同时深化了世界的画面，掌握了浪漫主义者的经验。因此，《怡然沉醉》一诗中，从东方诗歌的精神上体现了人不知疲倦地忘我斗争的思想，以及对生活的辩证理解，并且从苏菲派诗歌中借用的形象(火焰中燃烧的螟蛾)——非常近似于浪漫主义的世界认

识。歌德在东方诗歌中发现(并接受)了一种审丑的美学,它使诗人靠近了浪漫主义。他本人在《西东合集》的附注中谈到波斯诗人时,指出了这一特点:“这些诗人不假思索地将崇高的与卑微的画面联系在一起——这是一种我们不易习惯的手法。”

《西东合集》是歌德晚年一部主要的诗集,但它并未穷尽这数十年歌德诗歌的全部财富。歌德继续创作了抒情叙事诗和诗体寓言故事、哲理诗,抒情哲理诗的光辉典范,如《无常中的永续》(1803)一诗,它包括了歌德有关生活的不间断运动及辩证发展过程的重要思想。歌德晚年的爱情诗中,也有《找到了》这样宁静深邃的诗歌,以及富于悲剧色彩的诗歌《激情三部曲》,这是年已七十五岁的诗人最后的飞跃,也是诗人与恋人,与爱情的告别。

在歌德晚年的创作中,占据重要地位的是叙事性散文作品。他尤其致力于写作自传性作品。其中占据核心位置的是《诗与真——我的生活片断》(前三部发表于1811—1814年;第四部于1833年他去世后发表)。叙述内容包含了诗人早年生活,即从童年至1775年迁往魏玛的生活。歌德以现实主义的手法再现了这段岁月的社会环境和精神氛围,扼要地描述了记忆中的戈特舍德、盖勒特、拉瓦特、赫尔德、狂飙突进的诗人等人物群像。较激动人心的篇章是回忆弗里德里克·布里昂、夏洛特·布弗、莉莉·舍恩曼,他们在诗人一生中起过很大作用,并且决定了他许多早期诗歌,以及长篇小说《少年维特的烦恼》的基本色调。在该小说中,许多特别生动的历史片段,当时的风俗时尚均得以再现。正如歌德本人在前言中所说:“传记的根本任务在于描绘人及其与时代的相互关系。”

歌德博大精深的自传性作品,既是“诗”,又是“真”。在描绘自己青春时代的真实事件时,诗人同时以艺术家的身份描绘了它们,并从晚年经验的高度予以评价。“真”的尺度在许多方面与批判性地重新理解狂飙突进文学运动的作用,有意识地掩饰这一时期的不安分相关。青年歌德在信中(1770—1775)以及在长篇小说《少年维特的烦恼》中表达的世界观,与《诗与真》中阐述的观点之间存在着重要的差别。

歌德的自传性作品涵盖了他一生的不同时期。他以1786—1788年间的日记和通信为基础,出版了一部大作《意大利游记》(第一部,1816年;第二部,1817年;第三部,1829年)。

《1792年出征法国记及围攻美因茨》(1822)一书,作为同时代人对法国大革命相关事件的见证,显示了特殊的趣味。正是在此书中列举了歌德在瓦利米战役后的第二天,向一群军官发表的著名讲话:“从这个地方,从今天起世界历史的新时代开始了,诸位,你们会说,你们有幸在此。”因此应当

指出，在抗击拿破仑的解放战争年代里，歌德并没有与德国社会各个阶层的大众一起热情高涨地投入其中，对于曾受十八世纪思想教育成长下的他而言，赞扬民族的特殊性这一做法全然无法接受，尤其是竟然去反对法国，据他本人承认，他受益于法国文化颇多。

歌德自传性作品的风格，构成了德国文学史上的一个时代：其准确性与清晰性、简洁性是其长期革新的结果——自《少年维特的烦恼》的情感特性，到创作《威廉·迈斯特的学习时代》对古典风格的探索。

十九世纪，歌德创作了两部长篇小说。第一部(《亲和力》(1809))中他的主人公(夏洛特与爱德华)的幸福破灭了，因为根据“亲和力”原则，他们每个人的生活中都要闯入另一个人。

·64

歌德的最后一部长篇小说《威廉·迈斯特的漫游时代，或厌世者》(于1807年动笔，第一版，1821年；第二版，1829年)，更具有重大意义。中心主人公形象与早期长篇小说《威廉·迈斯特的戏剧使命》和《威廉·迈斯特的学习时代》，只是从最相对的意义上而言，是后二者的续篇。除少数例外情况之外，该小说中活动的是完全不同的人物；在结构、思想主题方面都与以往作品不同。

这部长篇小说并不连贯，其中包含了一系列独立的短篇小说，这些小说不是靠情节而是用作者的思想连缀，作者创作的这些短篇，都是以道德哲学和社会主题所规定的寓言故事。书中地点与时间的假定性，以及涵盖生活各方面的博大思想，相关结构的独特性，使《威廉·迈斯特的漫游时代》与早期浪漫主义的长篇小说相似。当然，歌德的道德标准在许多方面与浪漫主义者不同。小说中所揭示的正面理想是一个复杂的综合体，其中既有启蒙思想的坚信理性万能的信念，也有浪漫主义的陶醉于无法实现的理想，以及对公平社会的梦想，这一梦想的某些方面与乌托邦社会主义的思想有着共同之处。

在第二代德国浪漫主义者中流行的“遁世”思想，被歌德予以独特的变形。小说主人公创建了“厌世者联盟”，这是一个志愿者的联谊会，会员的职责是关心他人的幸福。与布伦坦诺一样，这是摒弃自私自利；与其他浪漫主义者一样，歌德笔下的人物避开了现代城市文明的矛盾，逃入了被他们理想化的资本主义之前的现实世界。但如果说布伦坦诺的主人公的厌世结果，成为宗教的和解，那么在歌德的小说中弃绝利己主义的前提，则是追求普遍幸福。

在这些岁月里，歌德仍是一名活跃的艺术批评家和理论家。他对文学、戏剧和艺术生活的各种现象均作出了反应，同时也关注古希腊罗马、文艺复兴、十七和十八世纪的作品。在其著名文章《无边的莎士比亚》(第一第

二部,1815 年;第三部,1826 年)中,他凭借自己管理剧院的经验,发表了一系列论述英国伟大戏剧家舞台戏剧表现的有趣思想。毫无疑问,古希腊罗马文化艺术唤起歌德的赞赏之情,并不能掩盖其后期的艺术成就。在《古希腊罗马与现代》(1818)一文中,他用奇特的方式表达了这一点:"愿每个人都以自己的方式成为希腊人!但愿每个人都成为希腊人。"于是歌德的一个具有代表性的矛盾便表现出来了:古希腊罗马文化成了标准,但是对这一标准却作了自由、宽泛的理解,以至于认可那些与古典主义理想相去甚远、"以自己的方式"出现的美好现象。

歌德在文学批评和艺术研究著作中,曾屡次表现出其广博的兴趣、丰富而广泛的文化历史联想。歌德坚信,要影响世界,就必须接纳世界。他说:"这就是我为什么乐意深入领会外来民族的生活与文化。"

二十年代,歌德在思考自己所处时代的历史文学进程时,提出了"世界文学"概念。浪漫主义者的经验,他们的翻译活动,他们对各种文学的艺术形式的关注,以及对歌德本人也曾热衷的东方文化的发现,都为这一概念的阐述作了很多贡献。同时,世界文学的概念在反对某些浪漫主义者所推行的民族特殊性的论战中,也得到了突出的强调。

歌德的主要作品《浮士德》的创作,伴随其十九世纪全部创作道路。这部悲剧的第一部基本上完成于十八世纪最后几年,但全部发表是在 1808 年。1800 年,歌德创作了《叶莲娜》的片段,这大体是创作于 1825—1826 年的第二部第三幕的基础。但集中创作第二部并全部完稿的时间是 1827—1831 年。这一部分于 1833 年出版,此时诗人已过世。

与第一部一样,第二部的内容也异常丰富,但它可分为三个主要的思想主题。第一个思想主题与描绘封建帝国的腐朽体制相关(第一幕和第四幕)。就情节而言,梅菲斯特这一角色尤其重要。他似乎用自己的行动挑唆了王室及其大大小小的活动家们,并促使他们自我暴露。他提议将改革付诸实施(发行纸币),同时为了向帝王提供娱乐,而采用假面舞会的魔术幻灯般景象,令帝王惊诧不已,在此景象背后则清晰地透射出整个宫廷生活的滑稽性。《浮士德》中帝国崩溃的景象,反映了歌德对法国大革命的认识。

65・

第二部的第二个重要主题,关系到诗人对审美地把握现实的作用和意义的思考。歌德大胆地赋予时代以非同寻常的意义:荷马时代的古希腊,浮士德得到叶莲娜爱情的中世纪骑士时代的欧洲,以及相应地体现在浮士德与叶莲娜的儿子——欧福里翁身上的十九世纪,这一形象来自于拜伦的生活和诗歌的命运。时代和国家的这一变化强化了"审美教育"问题包罗万象的特点,恰如席勒使用这一术语的内涵。叶莲娜这一形象象征着美和艺术本身,欧福里翁之死与叶莲娜的消失,意味着独特的"告别过去"——拒

绝与魏玛古典主义观念相关的一切幻想，实际上，这在其《西东合集》的艺术世界里已有反映。第三个重要的主题在第五幕展开。封建帝国已崩溃，不计其数的灾难标志着资本主义新纪元的降临。“抢劫、贸易和战争”，——梅菲斯特如此概括生活的新主人们的道德行为，并且他本人也是依据这一道德精神行事，与此同时，资产阶级进步的内幕也暴露无遗。浮士德最后概述了“世俗智慧的最终结论”：“只有那每天为生活和自由而战的人，才无愧于生活和自由。”他所说过的话，即《圣经》里译为的“太初有道”，获得了社会实践的意义：浮士德梦想将填海而得的土地赠给“数百万”人，这些人将在这片土地上耕作。在这部悲剧的第一部中所表达的抽象创业理想、对个体自我完善之路的探索已被一个新的纲领所取代：宣称“数百万人”是创业的主体，他们成了自由而积极的人，不懈地与可怕的大自然力量抗争，召唤创建“地上的天堂”。

这部从“天上序幕”开始的悲剧，而以天庭为结尾。应当指出的是，为了表达浮士德最终战胜梅菲斯特的思想，歌德在剧中并未回避巴洛克式浪漫主义的某些华丽堂皇色彩。



梅菲斯特 石印画 德拉克洛瓦 1827 年

一部创作时间长达六十年的作品，就是这样完成的，它反映了诗人全部复杂的创作演变。

这位伟大艺术家和思想家在热切地吸纳了转折时代的思想和情绪的同时，并将其体现于浮士德的探索历程之中，而且如此这般依旧恪守了启蒙运动时期的人文主义思想。就体裁方面而言，悲剧《浮士德》仍是一部符合十八世纪精神的哲学寓言，一部有关一位享有旺盛、积极的理性的大写的人的寓言。

3. 1830—1849 年文学　伯尔纳　毕希纳　侨居时期的海涅　“三月前”的诗歌与政论

三十年代是德国文学史上的崭新阶段。1830 年法国的七月革命是标志这一阶段开始的极其重要的事件。在相邻的德国，革命事件尤其激烈：

如同鼓舞人心的范例及付诸行动的号召。许多德意志公国开始动荡，时而爆发为公开行动。出现了许多秘密组织，其中有毕希纳和魏迪格组织的“人权协会”。毕希纳创作的《黑森信使》(1839)是德国马克思主义之前最光辉的革命文献之一。

66·

社会政治主题在德国文学中占据了主导地位，“倾向性”一词在批评界颇为流行，歌德去世之日(1832)被视为“艺术时期”终结的界线，那时作家的注意力大多都集中于美学问题。

尽管此时艾兴多尔夫、乌兰德、沙米索以及其他浪漫主义诗人的美学活动仍在继续，但德国三十年代文学的面貌取决于另一些人物：路·伯尔纳、“青年德意志”的作家卡·伊默尔曼、毕希纳、海涅。

文学中提出的尖锐社会问题，受到了当局的抵制。三十年代中叶日耳曼国家的政府在梅特涅的高压下加紧迫害反对派，1835年书刊检查机关禁止“青年德意志”的作家发表作品。

此时也出现了一些标志着德国哲学、社会及美学思想发展之重要时刻的作品：海涅的《论浪漫派》(1833—1836)和《论德国宗教和哲学的历史》(1834)，鲁道夫·温巴尔格的《美学纪行》(1834)，后者是“青年德意志的重要理论家”。1835年首次出版了黑格尔的《美学讲义》，但并未引起很大关注。然而左翼黑格尔派的活动，包括同年出版的施特劳斯的《耶稣生平，批判性的审视》一书，获得了极大反响。左翼黑格尔派从自己导师的哲学体系中得出了激进结论，不仅公然批判宗教，而且，提出了德国人从未听到过的大胆的政治原则。只是其中哲学语言的模糊性和抽象性，使其瞒过了警觉的书刊检查机构。

尽管三十年代的作家和批评家的哲学和社会观点存在不少差异，但力图摆脱以往“艺术时期”的志向，却拉近了他们之间的距离。伯尔纳与温巴尔格在某种程度上均对歌德持批判态度，海涅与左翼黑格尔派在一定程度上也同样如此。尖锐批判浪漫主义，首先是它的主观主义，是他们共同的立场。左翼黑格尔派杂志《哈雷年刊》的出版者A.鲁格与T.埃赫特梅耶尔，以“新教与浪漫主义”(1838—1840)为总标题的系列文章，是反浪漫主义的宣言。但如果说左翼黑格尔派是效法其导师反对浪漫主义的主观主义，那么他们对诗歌倾向性的要求，绝非源自黑格尔的《美学》。

其他一些国家则在反对浪漫主义的论战中，确立了现实主义原则，在三十年代德国的美学争论中，“倾向性”往往与浪漫主义对应，尽管在实质上倾向性与浪漫主义的形象体系完全结合在一起。这一时期的德国文学并未为其否定浪漫主义提供可选择的条件。格·毕希纳始终如一地(在艺术创作和美学纲领中)确立了现实主义原则，但是他的创作，尤其是他的观点体系在下

一个时代才为人所知。而在伊默尔曼的散文作品、阿列克西斯的长篇历史小说,以及格拉伯、古茨科的剧作中,坚定地表现出了现实主义倾向。

三十年代的德国文学还存在另一个特点,在这一时期激化的反封建斗争中,作家以启蒙思想家的经验为支柱。青年席勒是剧作家古茨科的典范,席勒在四十年代的驰名,正是取决于与启蒙运动的传统的积极联系(也影响到三十至四十年代德国文学中现实主义的形成)。

路德维希·伯尔纳(1786—1837)是二十至三十年代的杰出政论家,他在新的条件下复活了莱辛和十八世纪德国民主派的传统。与伯尔纳一道步入文学领域的,是一批新型文学家、政论家和政治活动家。

伯尔纳的文学活动始于1818年,他创办了反映市民生活、科学和艺术的杂志《天平报》。在拿破仑之后反动统治的艰难条件下,要就"市民"主题发表自己的观点相当不易,为了宣传民主思想,伯尔纳出色地利用了戏剧评论体裁。他在二十年代的许多报刊杂志上,有针对性地撰文反对各种形式的压迫和贬低人性的做法,同时也抨击了德国小市民的目光短浅、自私自利、对社会的漠不关心。伯尔纳在戏剧评论中极少谈到剧本的艺术优点或演员的技能。他谈论的是德国人所缺乏的勇敢精神:《阴谋与爱情》中的小提琴手米勒只能在自己的房间里,冲着门教训总统——门后若有警察盯着他,他便无此胆量。这不单单是批评席勒,而且谴责了社会消极性的检查形式,这是行动之号召,也是培养其同胞公民感的手段之一。 ·67

七月革命后,伯尔纳立刻移居法国。《巴黎信札》(1830—1833)是他的主要作品。该书保存了文献的形式(由作家与其女友的私人信件组成),容纳了有关三十年代初法国许多事件进程的广泛信息,从而展示了作者的思想演变过程:从对七月革命岁月的热烈反应,走向逐渐理解路易-菲利浦资产阶级君主政体的反民主本质。伯尔纳找到了那些用以评价1831年里昂纺织工人起义之历史意义的、颇具分量的话语,"穷人反对富人的战争就是一无所有者反对有产者的战争"。七月王朝君主政体的社会经验,使伯尔纳成为一名共和主义者。

与以往一样,伯尔纳书中的美学与政治问题不可分割。他要求文学不仅要有"倾向性",要赋予作家宣传者与斗士的使命。他在谈到海涅时写道:"视艺术为上帝者便违背了艺术本身。"因为他坚信,海涅的美学兴趣掩盖了其他一切兴趣。但是伯尔纳对歌德持尤其不可调和的敌对态度:"从我拥有了感觉之时起,我就痛恨歌德,从我学会了思考之时起,我便知晓了其中的原因所在。"他视歌德为阻力,谴责歌德对人民和国家的事业漠不关心、无动于衷。正如众人所言,伯尔纳极不喜欢歌德并且对海涅也持批判态度,这既非他软弱,也非他的误解。伯尔纳是"一位政治实践家",他将自

己进行文学评价时所持的不妥协态度，与作为政治活动家所具有的率直性情相结合（无怪乎海涅将其与罗伯斯庇尔相提并论）。

伯尔纳的最后一部书《吞噬法国人者门策尔》（1837）具有迫切意义。沃尔夫冈·门策尔（1798—1873）是文学批评家兼文学史家，著有《德国文学》一书，是《文学快报》杂志的主编。他在《文学快报》上对“青年德意志”的攻击，被同时代人视为告密，在这之后接踵而至的是古茨科、伯尔纳、海涅及许多其他作家的作品被禁。海涅深信德意志的未来在很大程度上有赖于积极把握法国历史经验，伯尔纳与海涅一样，是为这未来而战的作家，他们身上的真正爱国主义思想，与门策尔沙文主义的蛊惑煽动相对立。实际上，伯尔纳对未来的描画模糊不清。他沉迷于基督教社会主义思想，并于1834年将拉门奈的《信徒之言》一书译成德文。去世前不久，他成了地下协会“被驱逐者联盟”的成员，该组织是“正义人士联盟”和共产主义者同盟的前身。但是伯尔纳在德国文学中的地位和作用，并不取决于他的未来纲领，而是他的顽强精神，他顽强地要求克服过去。作为“自由的旗手”，他也是四十年代一代民主派人士的榜样。

上面提到的“青年德意志”是三十年代上半叶形成的一个作家群，其中有卡尔·古茨科、鲁道夫·温巴尔格、亨·劳伯，以及其他一些不太知名的作家。他们彼此之间并无组织关系，之所以以此名称步入文学史，是因为当局在禁止其活动的命令中如此标注。他们的社会理想模糊而不确定，实质上并不一致。但是在青年德意志成员的美学立场中，不难区分出共同的方向。这在温巴尔格的论文《美学纪行》中得到了最全面的表述。这部现已几乎被遗忘的书不仅在文学圈，而且在思想自由的年轻人的广阔圈子里，也影响深远。温巴尔格强调文学的社会功能，与其他青年德意志成员一样，他也要求公开表达倾向。温巴尔格遵照时代的精神，严厉评价了魏玛时期的歌德，努力展示在他身上伟大与渺小、“天才与上流社会之代表”的矛盾结合。温巴尔格强烈谴责了浪漫主义美化过去的做法，不仅否定了浪漫主义，而且甚至否定了历史体裁。在温巴尔格看来，揭露浪漫主义的缺点这一任务非常迫切，以至于并未尝试从客观历史角度评价德国浪漫主义者不容争辩的成就，例如他几乎全盘否定抒情诗的成就。温巴尔格不认可任何幻想，只看到它的一大缺陷是脱离生活。

68・

“青年德意志”成员中，最出色的创作者是卡尔·古茨科（1811—1878）。他是一位政论家，编辑过许多期刊，其中包括《德国电讯》（青年恩格斯曾为其撰稿）；他也是一位散文家和剧作家。他的长篇小说《多疑女人瓦莉》（1835），叙述青年德意志作家们所关注的道德问题，由此“为肉体平

反”的思想，获得了公开反教会的意义，从而导致作者被起诉。然而，古茨科并没有因此被吓倒，他依然忠实于民主思想。他是为数不多的支持毕希纳并首次发表其作品的同时代人之一（尽管这些作品被书刊检查机关的删节所扭曲）。

四十年代的古茨科是最流行的一位德国剧作家。他的创作以历史主题为主。悲剧《帕特库尔》(1842)描述十七世纪芬兰发生的事件。在相当缺乏艺术特色的历史剧《布加乔夫》(1844)中，因塑造了一位农民起义领袖的形象，引起人们很大兴趣。作者在创作该形象时，相当灵活地利用了许多历史材料，在某种程度上赋予它以席勒之传统的主人公——“传声筒”的特点。文学史家推测，他对布加乔夫的兴趣，源自普希金的《布加乔夫暴动史》德文版的出版。

古茨科的创作顶峰是悲剧《乌里尔·阿考斯塔》(1846)。它写于革命前夕，曾经轰动一时，尽管情节发生在另一个国家、另一个时代——十七世纪的荷兰。但是，具有自由思想的主人公与保守环境的冲突，英勇反抗宗教教义和精神专制，却具有迫切意义。在此，古茨科已远远超出了青年德意志作家的思想圈。作为一个剧作家，他与席勒的传统尤其接近，阿考斯塔热情奔放的性格与卡尔·莫尔、斐迪南的性格相近。阿考斯塔忠诚而勇敢的女学生尤季菲的形象，取得了不小的艺术成就。在悲剧的尾声，主人公们的死亡标志着他们在道德上战胜了压迫他们的人。

如果说在英国和法国三十年代形成了现实主义流派，主导体裁是长篇社会小说，一些享誉世界的作家也转向这一体裁的创作，那么在德国文学中现实主义的形成过程非常缓慢，现实主义作为一种特殊的流派，此时并未形成。但是，卡·伊默尔曼与格·毕希纳从不同的立场出发，却为这一过程作出了各自的贡献。

卡尔·莱别列赫特·伊默尔曼(1796—1840)的文学遗产，在艺术方面的价值并不一致。在他的剧作中，以有关蒂罗尔反抗拿破仑起义的历史剧《安德雷阿斯·胡弗》(1834)，以及幻想剧《麦林》(1832)最有意义。《麦林》的情节是一个有关魔术师麦林的中世纪神话。但是伊默尔曼为德国文学所做的最重要的贡献是两部长篇小说。其中第一部《后裔》，依照“长篇教育小说”的传统写成。伊默尔曼将主人公置于两种社会势力——贵族与资产阶级之间，用恩格斯评价巴尔扎克的话说，他擅长于以现实主义的方式反映“逐年地把上升资产阶级对贵族社会日甚一日的冲击描写出来”[①]。在德

① 《马克思恩格斯选集》第4卷，第683页，人民出版社，1997年。

国当时的条件下，作家只能观察到这一过程的早期阶段，但是历史发展的客观逻辑在小说中也有明显的表现。

在长篇小说《闵希豪生。装饰音较多乐曲中的故事》(1838—1839)中，作者对周围世界的批判态度体现得较为尖锐，在他看来，周围世界变幻不定，处于过渡状态，已丧失了昔日的支柱，也没有其他支柱。在增补的一篇较长故事《村长的院落》中，揭示了作家的社会理想，该故事常常被单独发表，这一理想与小有成就的农民的生活方式相关。但是，尽管美化了守旧落后的生活方式，创作德国长篇现实主义社会小说的经验，是伊默尔曼毋庸置疑的成就。

这个时代最杰出的作家和思想家之一是格奥尔格·毕希纳(1813—1837)，他是一位革命民主主义者，他的创作只有一部分为同时代人所知(1879 年他的作品全集首次出版)。只是到了二十世纪他才得到真正的认可，称他是一位在语言艺术领域开辟新道路的艺术家。

唯物主义的立场使毕希纳在三十年代德国文学家中独领风骚。特别重要的是，他将唯物主义方法推广至社会生活领域。在解释历史现象时，他既摆脱了启蒙运动者例如伯尔纳固有的幻想，也摆脱了在海涅的世界观中留下烙印的浪漫主义主观主义。的确，坚信所有历史事件的绝对决定论，使他走向了宿命论。1834 年 3 月他写道："单独的个体只是浪花上的一个泡沫，伟大是纯粹的偶然，天才的统治是木偶剧院，是与铁的规律进行斗争的可笑企图。"

69·


格·毕希纳 石印画 A.霍夫曼

毕希纳的美学纲领在三十年代的文学领域是一大创新。他没有局限于浪漫主义的批评。但他是德国同时代作家中唯一始终不渝地恪守现实主义原则的作家。他的中篇小说《棱茨》的主人公，满怀激情地发表了一通长篇大论，为艺术的真实性与逼真性辩护。在毕希纳看来，这是艺术的唯一标准，比承认他的作品很出色或不成体统都更为重要。他将任何的美化都视为排斥艺术家的主要原则——写真实。荷兰大师中他较喜爱拉斐尔。他的评判尖

刻而毫不妥协:“人们没有能力画狗窝,就着手塑造理想的形象;而我所看到的此类形象,不过是木偶而已。”

他不接受理想形象,却并不拒绝体现理想。毕希纳的论战具有具体的历史和文学的对象;它旨在反对魏玛古典主义艺术,反对浪漫主义者。然而,在两位伟大的魏玛人中,毕希纳严厉批判的只是席勒一人。对于毕希纳而言,现实主义与作者的积极立场相关。他拒绝与“青年德意志”往来(1836 年 1 月 1 日在给亲友的信中他曾谈到这一点),不接受在许多青年德意志作家创作中所表现出的纠缠不清形式中表露的倾向性,同时作为一名艺术家,他并未将自己与政治思想家相分离。此外,他将自己的创作视为革命活动之延续,这一活动由于他所领导的地下组织“人权协会”的被毁,而被迫中断。

按照毕希纳的观点,诗人并非如启蒙运动者所认为的那样,是“道德的导师”,用他的话说,也不像席勒和浪漫主义者所认为的那样,是理想形象的创造者。真正的艺术是反映残酷真理的艺术。但是这一真理具有判决书的含义,艺术家就是法官。难怪他将《丹东之死》比作为德国公爵及其走狗而做的丝带。与此相连,可以回想起海涅的《德国,一个冬天的童话》第六章中罗马扈从的形象,一位手拿大斧护送诗人的扈从。

然而在美学中,毕希纳与海涅并不志同道合。他给艺术提出的任务,在某种程度上超越了时代。毕希纳的美学不仅仅在批判现实主义发展落后的德国文学领域是新成就。有两个因素使其不同于同时代的欧洲现实主义作家:没有哪位作家能像他那样,一贯忠实于唯物主义与现实主义原则同革命改造现实的要求相结合;正如他的创作所表明的,在描绘个体与环境的相互关系时,他所走的路不同于十九世纪中叶法国和英国现实主义作家们所走的路。

毕希纳的文学遗产并不丰厚:历史剧《丹东之死》(1835)、喜剧《莱翁采和莱娜》(1836 年,1850 年完整发表)、中篇小说《棱茨》(在他去世后的 1839 年发表)、社会剧《沃伊采克》(1879 年首次发表)未能完成。但是在其中的每一种体裁的作品中,毕希纳都善于说出新的话语。

历史剧《丹东之死》对于三十年代德国先进作家来说,反映了他们力图共同思考法国的经验。然而毕希纳是在“人权协会”解散后,立即提笔写下了这部剧作,他是以自身的悲剧性经验来思考法国 1794 年革命的经验教训。该剧的中心是丹东最后的日子、丹东的伊壁鸠鲁主义道德与聂波德库普纳的严格道德之间的冲突。两位革命领袖之间的这一冲突,发生在独特的群众场面的背景上,在这一场面中展示了人民及其全部的忧虑、穷困、生计无着、饥饿。罗伯斯庇尔诉诸于人民,将丹东交付法庭。丹东在被处决

· 70

前呼吁："你们想要面包，而扔给你们的却是一个个脑袋！"

在毕希纳的剧本中，人民的行为表现得忙乱不堪、惊慌不安，但决定历史进程的并非人民。作者的历史观念中有着宿命论的印记。丹东将死，但这距离热月政变总共还有三个月……罗伯斯庇尔并不廉洁，而他周围都是自私自利的人，也许是一些比丹东更自私的人，丹东被控变节，因为他要求阻止革命进程，停止死刑。毕希纳深入思考了革命的命运，谴责了丹东及其追随者，因为他坚信，在斗争中不能半途而废。无怪乎他在写到德国自由主义者时，言词严厉且充满鄙视。但这位剧作家也表示，对丹东的不公正判决是那些无法遏制的宿命力量起了作用。面对这一无法阻止的力量，不仅丹东，而且罗伯斯庇尔都孤立无援，毕希纳在其秘密组织被毁后，也同样如此。《丹东之死》是一部思想剧，其主人公总是在争论，在紧张的对话中展示思想斗争。同时在剧中传达了时代的色彩、平民的典型、革命年代词汇的特点。以自然主义的方式展示的日常生活画面，普通巴黎男女有点粗鲁的语言，与其中出现的古希腊罗马形象、概念和符号的慷慨激昂的话语，有机地融为一体。

如果说在十九世纪，这部关于革命的剧作以其勇气令人惊讶(实际上，该剧在 1850 年才全文出版)，那么在二十世纪末完成的社会剧《沃伊采克》则唤起人们很大兴趣。该剧主人公是一位受屈辱、备受折磨、处于无权地位的士兵。大尉教训他，医生拿他做医学实验，而团部鼓手长则引诱他的妻子马利亚。但尽管如此地受屈辱，沃伊采克并未丧失自我分析的能力，他非常清楚地懂得自己灾难的社会意义。他与大尉争论道德问题，他被反复告知，富人与穷人之间的道德必然是不同的。毕希纳的艺术功绩之一，是描绘了被压迫者惊恐不安的意识。《沃伊采克》正是以一个与周围敌对世界相对立的孤独者形象，而吸引了二十世纪西方许多作家的注意。

二十三岁的作家由于一次意外的死亡而中断了剧本创作。但是，如今我们并未将这一不得已的不完整和两种方案的结局视为偶然因素，而是视为一种不变因素，并且在现代美学的探索中得到了新的体现。

中篇小说《棱茨》同样致力于分析"不连贯的意识"，一位著名"狂飙突进派"诗人的命运。但这里主要的，并非社会方面，而是哲学方面。主人公忽而痛苦地寻找自己在生活中的位置，忽而试图弄清自己与上帝的关系。但毕希纳的任务并不是描绘十八世纪一位心理病态诗人的心理面貌。他赋予了这个形象许多源自"我"的东西，将自己有关艺术和诗人使命的思想置入主人公之口(在他富于洞察力之时)。毕希纳现实主义的特点之一，便是这种叙述的多面性，在这方面与其同时代的法国和英国现实主义作家无人堪比。

在评价剧作家和散文作家毕希纳的艺术方法时，我们时代的文艺学往往注意其创作中导致自然主义、印象主义以及二十世纪的所谓精神体裁的那些倾向。同时在毕希纳的创作里，这些多样而有时相互排斥的倾向，与寻求以唯物主义方式思考世界和现实主义地表现世界有机地联系在一起。

三十年代，海涅的创作开始了一个新阶段。1831年5月，他从德国移居法国，直至生命结束，一直生活在巴黎。在三十年代，他主要是批评家和政论家。他的《法国现状》(1832)一书，便是他为奥格斯堡的《总汇日报》所写的报道编辑而成，这是一组评析七月革命后及法国资产阶级专制政权建立后出现的社会政治问题的特写。与伯尔纳一样，海涅不单单向德国读者介绍法国事件的进程，扩大了读者的社会视野，有助于从欧洲历史经验以及从这一经验所产生的先进思想的角度，思考德国的问题。因此海涅不赞同伯尔纳的《巴黎信札》中多处出现的自由主义幻想，在评价七月王朝的反人民性质时，海涅的目光更敏锐，更富于洞察力。

同时(在其他的书中)海涅诉诸法国读者，为他们讲述德国意识形态的性质。《论德国宗教和哲学的历史》一书，被构思为一部"文集"，是德国精神王国的概论。海涅在讲述有关德国从路德至黑格尔的哲学体系时，尝试用一种特别肯定的语气。在深入思考唯灵论与感觉论的斗争时，他看到了这一斗争在思想史上的主要推动力，一些哲学家性格的准确细节性描述，艰涩的理论原理的形象阐述，对自己哲学对手的机智批判，所有这一切都使该书的体裁具有了无与伦比的独特性。海涅是善于展示黑格尔辩证法之革命含义的不多的同时代人之一。在这一方面，他比左翼黑格尔派走得远一些，并力图证明，不仅是黑格尔，而且是整个德国古典哲学都隐含着破坏性的思想。同样显著的是，海涅将自己的书献给了空想社会主义的主要理论家之一普·安芳泰恩。

·71

另一本为法国读者而写的书《论浪漫派》，同样具有重要意义，它旨在以辩论的方式驳斥斯塔尔夫人的《论德国》一书。众所周知，此书受到了奥·施莱格尔的影响。斯塔尔夫人尝试在世纪初将旧德意志描绘成安宁的无冲突的世界，曾引起海涅的抗议，三十年代德国先进作家曾奋起摧毁那个旧德国。斯塔尔夫人的书激怒了海涅，正如他后来在《自白》(1854)中所写，这位法国女作家"满眼都是唯灵论，她赞赏我们的诚实、我们的美德、我们精神的成长，她没有看到我们的监狱，我们的公共住房，我们的牢房……"

海涅概述了十九世纪前三十年德国文学的全貌，首先强调了其中的思想界限。他严厉而毫不妥协地暴露了浪漫主义中的反动倾向、美化中世纪

和宣扬天主教因素。但海涅的概念，实质上有别于温巴尔格和“青年德意志”其他作家的反浪漫主义立场。海涅在评价中进行否定和揭露，有时走了极端，同时也找到了有分量的动人话语，以评价《男童的神奇号角》的魅力、霍夫曼的悲剧因素、沙米索对当代现实的生动感受。海涅从历史角度比伯尔纳和温巴尔格更为客观地描述了歌德，尽管他也同意同时代人的看法，认为这位伟大的魏玛人属于过去那个时代。海涅认为新时代的特点在于，“大众精神取代了个体精神”。这是对培养独立个体（如威廉·迈斯特一类），尤其是浪漫主义的主观论思想的谴责。然而，海涅的立场的复杂性在于，他本人在许多方面依然忠实于浪漫主义的个体思想。无怪乎左翼黑格尔派（鲁格、普鲁茨）谴责海涅的，恰恰是其主观主义以及与此相连的其作品中的“游戏”、“卖弄”成分。

海涅的两部作品均以随笔的自由手法写成，其中有许多个人的，不乏辩论性的夸张，现代文学不难对其个别的评价做出矫正。但是在三十年代的德国文学和美学中，正是海涅善于以建立在欧洲社会运动先进经验之上的历史标准，对待前一时期的哲学和文学现象。对于海涅而言，与唯灵论的论战根本没有学院派的特点，因为他坚信，世界的统治者需要唯灵论、宗教，以保存自己的政权。在海涅的笔下，哲学概念获得了尖锐的社会意义：“因为我相信进步，我相信，创造人类是为了幸福……在这里，在地球上，我渴望，借助于自由政治机构和工业企业，以确立那在笃信上帝的人看来只有在末日审判时天上才有的极乐。”这些话几乎一字不差地预告了长诗《德国，一个冬天的童话》第一章中的“新的诗歌，最好的诗歌”。

海涅这些年的散文作品中，短篇小说《佛罗伦萨之夜》（1836）较为突出，充满了机敏的嘲讽和浪漫的抒情。

政论《亨利希·海涅论路德维希·伯尔纳》（1840），是一部与先进圈子里的德国知名作家划清界限的独特文书。海涅出色地掌握了浪漫嘲讽的技艺，分析了伯尔纳的世界观和活动，其中既有最崇高的赞美，也有极为不敬的揭露。有时两者之间的界限难以捉摸，而作者似乎也以此游戏为乐，时而赞赏这位作家，时而又加以讽刺挖苦。在一些情况下，海涅的批评是公正的，他看到了伯尔纳共和主义思想的局限性。但是海涅没有注意到，在当时德国的条件下，伯尔纳的思想大体上符合民主运动的任务，伯尔纳的名字本身便是进步党派的一面旗帜。

72·

1840—1843年，海涅在奥格斯堡的《总汇日报》上发表了至少六十篇分析七月王朝政治形势、评价基佐和梯也尔活动的文章。1854年这些文章，结集为一本《卢台奇亚》出版。

长诗《阿塔·特罗尔》（1843）的问世，恰逢德国文学中明显出现与1840

年国家民主运动高涨之初相关的新阶段。海涅在此条件下，在论伯尔纳一书中已透露出自己的特殊立场。讽刺家海涅对德国市侩、对其试图以溢美之辞掩盖自己的精神贫乏予以强烈谴责，而在骑士施纳普汉斯基这一形象身上，生动地展示了普鲁士贵族地主阶级的余孽形象。就此而言，海涅的讽刺极具现实意义。但在这里诗人也强调了他本人远离党派的激情，更喜欢浪漫主义的自由诗。嘲讽也波及这些年的政治诗，《致格·黑尔韦格》一诗，以及海涅在黑尔韦格与弗赖利格拉特的争论中所持的模棱两可的立场，也证明了这一点。由此可见，海涅的嘲讽便有了"多面性"的危险特点，对此弗·施莱格尔曾作过阐述，将其与直言不讳的主观主义相结合。《莱茵报》大体上高度评价了海涅，并且刊登了长诗《阿塔·特罗尔》中的几章，同时也发表了一篇极富批判性的评论，该评论的作者指责海涅的浪漫主义主观主义，认为他缺乏明确的社会立场。

这一矛盾在于，海涅在毫不妥协地揭露"旧德国"的同时，对德国反对党运动之可能性信心不足（尽管 1834 年他本人预言，"思想先于行动"）。在一定程度上，这正体现了他与祖国的隔绝。1843 年是一个转折点，在多年的中断之后，诗人完成了德国之旅。长诗《德国，一个冬天的童话》和组诗《现代的诗》，便是它的总结。

《德国，一个冬天的童话》(1844)，是德国革命民主文学的巅峰之作。海涅在长诗中诉诸浪漫主义形象，从而更鲜明、更尖锐地展示了德国现实的可怕景象。但是它与长诗《阿塔·特罗尔》不同，这里丝毫没有浪漫主义嘲讽和诗人的怀疑立场。浪漫嘲讽让位于严厉而激烈的讽刺。难怪诗人在结局"但丁之地狱"和"可怕的三韵句法"中，回忆了这位佛罗伦萨伟人，并坚信自己的讽刺语言具有强大的破坏性力量。

与《论浪漫派》一样，他对一切背后隐藏着反动政治目的的浪漫主义作品均毫不妥协，即使这些作品是梦想新的巴巴罗萨王朝或者围绕修建科隆大教堂而发表的议论。海涅本人的浪漫形象具有战斗意义。手拿大斧，伴随诗人并号召将批判性思想化作革命行动的罗马扈从形象，便是如此。诗人取得了辉煌效果，他与巴巴罗萨的对话充满雅各宾恐怖时代的例证。

作为长诗开场白的第一章是揭露性的，其中歌唱世间苦难的小姑娘形象转变为顺从、宗教顺服之象征，它使民众在为未来而战的斗争中无力反抗。正是在这里，在圣西门的影响下，海涅阐述了在公平与公正的基础上改造世界的纲领：他的"新诗歌，最好的诗歌"号召人们"在这里，在地球上"建筑一个"天国"，为此而需要"勤劳的双手"，不去为"懒惰者"劳动。长诗充满了战斗性乐观激情的序曲，在某种程度上缓和了严肃而忧郁的尾声——德国凄凉未来之预言。

在写作该长诗时，海涅与青年马克思在巴黎相逢。从此他们一直保持友好关系，直至1848年革命，据公开发表的资料显示，海涅那时曾从政府秘密基金会领取过钱。

长诗《德国，一个冬天的童话》与组诗《新诗集》一同发表，其中收录了四十年代初的政治抒情诗（现在以组诗《现代的诗》为题单独出版），这同样以讽刺主题为主（《路德维希国王颂诗》、《新亚历山大》）。海涅也毫不怜惜政治诗人的头衔，并向黑尔韦格提出了嘲讽性问题，而在《致政治诗人》一诗中对现代提尔泰奥斯①们是否能得到德国市民的理解表示怀疑："自由的奴隶习惯上喜爱在黄昏时分歌唱。酒因此而更美味，消化也更好。"

73 · 海涅的抒情诗纳入了一种新的主题。针对西里西亚事件，他写了《西里西亚纺织工人》一诗。海涅在那些对纺织工人表示同情的感伤反响中，广泛地揭示了这一主题。在威严的叠句之后，"我们纺织"的背后，感觉到的是暴动的群众。诗人塑造了充满浪漫色彩的无产者的概括形象，他们对旧德国的诅咒是向未来的复仇者发出的严厉警告。

1848年，海涅身患重病，卧床不起，甚至在巴黎二月革命之后，他还有点相信，德国人有能力作出类似的举动。在革命时期和革命失败后，他主要是一位讽刺作家。与马克思的《新莱茵报》一样，他揭露革命的敌人，无情地嘲笑德国的米歇尔，此人在三月吵闹了一阵，然后又在三四位国王的保护下活跃了起来。

诗人的最后一部诗集《罗曼采罗》（1851），形式多样且有多重涵义。其中的第一部分（《历史》）类似于抒情叙事诗集，但这是海涅式的嘲讽和讽刺性抒情叙事诗；第三部分《欧洲旋律》及著名的讽刺诗《辩论会》与此接近。第二部分（《抱怨》）收录了不同内容的诗歌，其中有《纪念碑》或他本人的墓志铭，把自己的角色评价为争取自由战斗中的一名士兵。

海涅的创作不仅是德国，而且是十九世纪第二十五至五十年间欧洲文学的杰出现象。他的世界观中的矛盾，他与浪漫主义关系的多重性，否定一切倾向的"自由诗"与抨击性讽刺的离奇结合，所有这一切不仅反映了他的个性特点，而且反映了西欧社会发展的复杂进程。"新的、最好的诗歌"的战斗激情，对一切压迫形式（社会和精神的）毫不妥协，使海涅在俄国极受欢迎。

爱·默里克和安·德罗斯特-许尔斯霍夫创作的发展有点独特。

---

① 提尔泰奥斯（Tyrtaios，公元前七世纪下半期），古希腊抒情诗人，传说是跛足教师。——译注

爱德华·默里克(1804—1875)的第一部诗集于1838年问世,并没有引起读者关注:国家处于蓬勃兴起的三月革命之前夕,诗人主观印象的封闭世界,与尖锐的思想斗争时代毫不相干。默里克对大自然的认知,甚至也是狭窄的,在他的风景描写中,既无蒂克笔下大自然所特有的隐秘性,也没有艾兴多尔夫笔下漫游者脚步所及的无限广阔性。同时语气的亲切、质朴甚至有点幼稚(源自民间创作),将默里克与后期浪漫主义抒情诗拉近。默里克致力于诗歌的音乐节奏的和谐,从而引起许多作曲家(其中包括舒曼和勃拉姆斯)的关注。默里克与沙米索、米勒和海涅同为该世纪德国最"悦耳的"诗人之一。在屠格涅夫的建议下,N.维阿尔多为默里克的诗谱了曲。

1846年默里克创作了描绘物质世界的诗歌(《灯》、《钟上题辞》等)。这些诗在一定程度上预见了法国"高蹈派诗人"的抒情诗。但是如果泰奥菲尔·戈蒂耶在1848年革命之后出现,那么默里克则是在德国人人大讲黑尔韦格"铁百灵"的号召的年代,创造了自己的小诗。因此很自然,默里克只是在后来才得到读者生动的回应。

作为一名散文家,默里克最著名的作品有长篇小说《画家诺尔顿》(1832)和中篇小说《去往布拉格途中的莫扎特》(1855)。它们继承了浪漫主义创造艺术家形象的传统(默里克本人便是天才的绘画大师)。

安内特·德罗斯特-许尔斯霍夫(1797—1848)的创作,置身于三十至四十年代的社会运动发展之外。她的生活和活动主要与威斯特伐利亚地区相关:她成长于贵族家庭,受过天主教会教义的严格训练,始终固守世袭领地的古朴生活方式。古朴的幻想和厌恶一切社会改革,决定了德罗斯特-许尔斯霍夫世界观的浪漫主义性质。她在这方面接近于某些海德堡浪漫派作家,以及浪漫主义时代瑞士思想家,如西斯蒙第。她的诗集(1838,1844)包括了抒情风景诗和抒情叙事诗,叙述一位平凡而毫不出众的主人公生活中发生的不寻常事件。女诗人也创作了宗教主题的组诗:《宗教诗的一年》(1951),其正文符合教规的教会日历。

在她的散文作品(《献给故乡山区的特写》,1845年,中篇小说《犹太人的榉树》,1842年)中有十八世纪一段忧郁的插曲,体裁近似于侦探小说,在一定程度上与爱伦·坡的悲剧小说相近。 ·74

贝京娜·冯·玛尔尼姆(1785—1859)的创作道路则全然不同。她是著名感伤主义女作家索菲·利亚罗什的孙女,克莱蒙斯·布伦坦诺的妹妹,阿希姆·冯·阿尔尼姆的妻子,她成长于浪漫主义的探索氛围之中,因此继承了母亲马克西米利安·利亚罗什的喜好,崇拜歌德。少年时代,贝京娜生活在美因河畔的法兰克福,与歌德的母亲很熟,从她那里得知了歌

德童年和少年时代的许多事情。贝京娜曾将其转述给歌德本人听,而他后来在《诗与真》一书中利用了这些回忆。贝京娜与歌德屡次见面,从 1807 年起开始与他通信,甚至试图影响他,以吸引这位"伟大的奥林匹斯神"关注时代的社会问题。她的第一本书《歌德与一位小朋友的通信》(1835),便是这段友谊之纪念,然而,这并非简单的书信集。贝京娜实质上对自己的书信以及歌德的书信,均作了加工,从而使自己的通信变成了一部独特的"书信体长篇小说",一个刚刚逝去的时代之艺术文献。

四十年代,贝京娜仍积极从事文学活动。在这些年她的世界观中,启蒙幻想、浪漫主义的乌托邦思想以及强大的社会洞察力、对现代生活的敏锐感受复杂地综合在一起,这使她得以宣布:无产者是社会的最讲求实效、道德上最健康的一部分。有一种猜测,她曾与青年马克思见过面。

她的政论作品《这本书属于国王》(1843)曾名噪一时,叙述工人们的悲惨处境,并窃窃地希望,国王能倾听她的意见。她公开支持起义的西里西亚纺织工人,这不仅招致统治集团的攻击,而且甚至指责她,正是她的教唆活动促使起义爆发。她在《论穷人》一书中,也展现了有关工人们的悲惨处境的主题,该书在档案里存放了一百多年,1964 年才得以发表。

四十年代在德国文学史上通常被称之为"前三月革命时期"。实际上,此时的文学,首先沿着为 1848 年 3 月革命作准备的那些情绪与思想的轨道发展。而其政治诗和政论则获得了最大发展。

三十与四十年代之交和四十年代初,哲学争论占据了政论的核心位置。左翼黑格尔派首先在《哈雷年刊》上撰文,该杂志于 1841 年改名为《德国年刊》,后来在《莱茵报》(1842—1843)上发表文章,该报是"政治、贸易及手工业"的机关报,同时大力关注思想意识、艺术和文学问题,并且在德国文学"前三月革命"阶段的形成中起了重要作用。左翼黑格尔派的主要批评家之一是罗伯特·普鲁茨(1816—1872),他在文章中利用黑格尔的概念,确认政治诗体裁是德国民族精神发展中一个合法阶段。

《莱茵报》创办于科隆,该城市是莱茵州的中心,拥有最发达的工业和贸易,《莱茵报》随即便成为那些撰文批判现存秩序的文学家向往的中心。1842 年 4 月,马克思开始加盟《莱茵报》。马克思与恩格斯发表在该报上的文章,持革命民主派立场,但这些年已开始"从唯心主义转向唯物主义,从革命民主主义转向共产主义。"[①]1842 年 10 月,马克思担任该报编辑,他力

---

① 引自《列宁全集》第 26 卷,第 83 页,人民出版社 1988 年。

图使该报整个宗旨具有战斗性，这很快便引起普鲁士当局的不满。

《莱茵报》刊发的文学材料，其价值极为不等。但其基本方向符合黑尔韦格的口号——为革新德国之事业服务。1842 年 2 月，该报为黑尔韦格的《党》一诗大唱赞歌。这首诗是对弗赖利格拉特的回应，后者于 1841 年声明反对一切有倾向的诗歌。弗赖利格拉特宣布："诗人站在比此党的楼阁更高的塔上。"德国整个文学界都参与了两位诗人的争论。在社会情绪日渐高涨的氛围中，自然，黑尔韦格的口号得到了热烈的响应："大声疾呼者们！歌手们！丢弃冷漠吧！/在酝酿雷雨的乌云下谁还会安静不语？/满怀狂热激情地投入这场战斗，/就如同磨快忠实的利剑一般，使诗歌更完美！"

党性概念始终连续不断地出现在《莱茵报》上，当然，其意义与其那些年被传播时的意义相同：即忠实于政治倾向，归属于自由及民主阵营（因为实质上在德国尚无诸多党派）。该报在恪守文学的政治倾向的同时，常常引证路德维希·伯尔纳的传统，伯尔纳显然偏向于海涅。评价海涅时的那种批评腔调，按照该报的意见，是同海涅对待德国社会运动的怀疑主义立场相连的。

· 75

《莱茵报》上的一系列评论和短文，都是为了阐述古典遗产。与"青年德意志"和伯尔纳那种否定歌德的政治冷漠态度不同，《莱茵报》的撰稿人总是尊敬地谈到歌德，但并没有对他表现出很大的兴趣。相反，他们往往总是激动地提到席勒的名字。《席勒与民间戏剧》（1843 年 3 月 28—30 日）一文，尤其引人入胜，该文的匿名作者号召人们依据席勒的传统去创作人民戏剧。用他的话说，真正的戏剧应当是"人民生活最鲜明、最忠实和最崇高的一面镜子"。

尽管该报只存在了十五个月，但其文字批评材料有助于团结德国文学的先进力量。《莱茵报》坚信新的美学原则，要求诗人具有公开的政治倾向性，并将反对封建落后的斗争视为每一位文学家最为首要的和崇高的任务。

同时，左翼黑格尔派开始丧失了这一时代哲学运动中的垄断作用。随着费尔巴哈《基督教本质》（1841）一书的问世，哲学中的新方向得以清楚地显示出来。费尔巴哈的唯物主义思想，对克服德国唯心主义的以往传统和对四十年代革命诗人的世界观的形成，起了重要作用，其中包括黑尔韦格和韦尔特在内。

四十年代中叶，所谓"真正的社会主义者"的出版物，在德国政论中占据了很大位置，它们以感伤的语气批评在德国已经形成的资产阶级关系。不久"真正的社会主义者"的观点及其诗歌，在马克思和恩格斯的著作中遭到了严厉批判。然而"真正的社会主义者"的贡献在于，他们最先在文学中吸引德国读者关注无产者的悲惨命运。

政治诗在四十年代初广为传播。在三至四年的时间里出版了几本诗集：霍夫曼·冯·法勒尔斯列贝的《非政治诗》(1840—1841)、罗·普鲁茨的《诗集》(1841)、格·黑尔韦格的《一个活人的诗歌》(1841—1843)、阿·格拉斯布列纳的《一位德国诗人的禁诗》(1844)。

格·黑尔韦格(1817—1875)的诗集《一个活人的诗歌》在全德国引起极大反响。它响彻着向同时代人发出的战斗号角。与那些拥护宪法并期待自上而下和平改革的资产阶级民主派不同，黑尔韦格勇敢地号召为争取自由而进行武装斗争。

在社会情绪高涨的环境里，呻吟唤不来自由，自由要去争取，这一思想具有战斗的政治意义。这一口号是：拔掉墓地上的铁十字架，以便将其锻造成"自由之剑"。诗人宣布："唯有善于在恶战中实现自我意愿的人才能获得自由。"他回忆起了十六世纪富于战斗精神的人文主义者乌尔里希·冯·胡藤的名言："我敢作敢为"，并将其作为诗歌的标题。黑尔韦格的政治纲领在许多诗歌中表述得很含糊，有时并不连贯。但从整体上来说，在诗集《一个活人的诗歌》中，诗人俨然是一位热情的共和主义者。

在所有诗歌体裁中，黑尔韦格偏爱短诗。他在《奥地利诗歌》一文中写道："短诗是抒情诗人的试金石。"在 1848 年革命前夕的诗人中，正是黑尔韦格以及稍后的弗赖利格拉特，为锤炼革命短诗体裁作出了贡献。

黑尔韦格的诗节奏感强，几乎全部用热情奔放的语调写成。他的诗歌的这一风格特点，既反映了其思想体系的力度，也反映出其中的弱点。众所周知，他的革命号召带有相当抽象的特点。在他的诗歌语汇中，常能碰到"早晨的朝霞"、"早晨的呼唤"、"民众的春天"这样的搭配，这些搭配具有诗歌之陈规旧套的特点，并且反映了诗人政治纲领的模糊性和不明确性。

自 1843 年起，黑尔韦格生活在巴黎，1848 年起生活在瑞士。在巴黎时，他常常见到马克思，与赫尔岑和巴枯宁关系密切。二月革命后不久，黑尔韦格领导德国侨民委员会，1848 年 4 月他参加了入侵德国领土的武装部队，该部队很久才被摧毁。在普鲁士及其他德意志国家，黑尔韦格被宣布 76· 为不受法律保护，因而与德国读者的一切联系均被中断。然而黑尔韦格始终忠实于革命民主派的理想。他继续抨击反动势力，1870 年成为为数不多的敢于抨击战胜法国后在德国蔓延的军国主义和沙文主义的德国诗人之一。他创作了几首肯定工人阶级历史使命的短歌。1863 年，黑尔韦格应拉萨尔的要求，创作了《全德工人协会会歌》。其中有这样的话语："如果你有力的手一动，所有的车轮都会停下。"这些话成了名言警句，时常响彻在社会民主党演说家的演说中，也出现在报纸标题上，列宁也时常在其文章中引用这些话。

讽刺也与黑尔韦格、罗·普鲁茨及其他诗人的充满热情号召的抒情诗一起，在四十年代的德国文学中起着巨大的革命宣传作用。在这里具有重大贡献的，首先是上面已提到的海涅。在民主运动高涨的氛围里，讽刺作品开始充斥于民间日历这样的大众出版物。四十年代最受欢迎的讽刺作家阿道夫·格拉斯布列纳(1810—1876)，便担任了日历编纂工作。这是一位充满无穷幻想的作家，他写作诗歌、中篇小说、日常生活戏剧(通常用柏林方言写成)、格言警句；他与画家T.霍泽曼一起，致力于创作作品，其中讽刺性的文本与线条画相得益彰。他的系列喜剧特写《柏林饮食特写》(1832—1850)，编有三十二辑。这些特写在类型上将他与《博兹特写集》的作者狄更斯、法国和俄国的"风俗随笔"联系在一起。格拉斯布列纳作为一位风俗作家，他揭开了德国现实主义发展中的新界线。

四十年代，格拉斯布列纳的幽默转变为讽刺。他的长诗《新列那狐》(1846)旨在反对作为精神奴役机构的教会，反对一切形式的暴政，其中包括反对殖民扩张。作为黑格尔门徒的格拉斯布列纳，他看到了精神发展中进步的推动力。作家的唯心主义就表现在这里，同时也反映了他的历史乐观主义。这与海涅以忧郁的预告为终结的长诗《德国，一个冬天的童话》不同，诗人在长诗《新列那狐》中，描绘了一个乌托邦，一个没有暴政与教士的国家。

但是，讽刺作家格拉斯布列纳的最高艺术成就却与小体裁相关：描写日常生活的小剧本、笑话、寓言故事，众多的小讽刺。他讽刺攻击的主要目标是德国小资产者，海涅和韦尔特曾抨击过的臭名昭著的米歇尔。格拉斯布列纳并不完全赞同革命民主派的行动纲领，但他在许多作品中以巨大的勇气反映了当代现实最尖锐的问题。有关西里西亚纺织工人起义后出现的新的社会问题(劳动与资本问题)，主要是从道德范畴对其加以思考。但他远离"真正的社会主义者"的多愁善感，用富于表现力的结尾完成了《关于贫与富的童话》(1844)："有一天贫用刀杀死了富。"与海涅一样，对于革命的失败，他在一些充满悲剧因素的诗歌中作了回应。

革命时期最富于战斗性的机关报是《新莱茵报》，它存在的时间为1848年6月1日至1849年5月19日，在科隆由马克思任主编。编辑委员会的成员有诗人格·韦尔特、艾·德龙凯、费·弗赖利格拉特。《新莱茵报》时期弗赖利格拉特和韦尔特的创作，是四十年代德国文学的一个特殊阶段。

费尔南德·弗赖利格拉特(1810—1876)早在1839年，便以一本浪漫主义诗歌集开始了自己的创作道路。这位青年诗人的艺术形象世界与传统主题以及德国浪漫主义者的主题，鲜有相似之处，他的艺术世界充满非洲

沙漠的异国情调、酷热南方的形象。诗人本人后来将此酷爱鲜艳色彩和感人形象的爱好,视为“抗议当代现实的温驯诗歌”的一种形式。

四十年代社会运动高涨时期,也吸引了在这之前还持非政治立场的弗赖利格拉特。他在诗集《信仰的自白》(1845)中,收录了一系列反对普鲁士反动势力的诗歌。其中采用的是自由民主派的调子。但在以法国大革命之歌《Ca ira》(1846)开头的歌词为标题的诗集中,响彻着战斗的呼声。在诗集《自由报刊》、《冰宫》中,他号召人们投入革命,而在庄严的颂诗《自下而上》中,在他的笔下首次出现了一个拥有自己权利的威严的无产者的形象。

欧洲革命一开始,弗赖利格拉特便创作了《山里最先传来雷声》一诗,以示对革命的欢迎。《新莱茵报》最早一期上刊登了他的《悖逆一切》一诗,其内容符合该报继续和深化革命的方针。这一思想在弗赖利格拉特的《死者致生者》一诗中得到了特别有力的表达,该诗以传单形式散发。弗赖利格拉特成为《新莱茵报》编辑部成员后,继续为其撰稿,并以诗歌形式发展了马克思的与革命年代各种事件相关的纲领性思想。

77·

反动势力在德国的胜利终结了《新莱茵报》的活动。1850—1851年间,弗赖利格拉特偶尔仍写些战斗性诗歌,但不久便脱离革命运动,尽管他仍与马克思保持私人关系。

格奥尔格·韦尔特(1822—1856)加盟《新莱茵报》时,是一位具有既定世界观的诗人。与自发地追随事件进程的弗赖利格拉特不同,韦尔特早在1844年居住在英国时,便努力思考现代社会的社会矛盾、宪章运动的经验,自学政治经济学,阅读费尔巴哈的哲学著述,与正在写作《英国工人阶级状况》一书的恩格斯交往,这一切使他成为自觉和积极地确立革命无产者思想的第一位诗人。1843—1848年间,他创作的特写集《英国人社会生活与政治生活速写》中,显示出非同寻常的政论技巧,以及他对那时最发达资本主义国家的社会矛盾的深刻理解。作家不仅描绘了工人阶级的苦难,而且在寻找新的革命主人公。中篇小说《英国工人手中的鲜花节》收入该书中,展现了作家观点之广博:他将无产者不仅视为社会决定性物质力量,而且视为精神进步的巨大契机。

韦尔特革命之前的抒情诗,反映了诗人世界观快速形成的各个阶段的情况。在最早创作的诗中,韦尔特与德国浪漫主义者(艾兴多尔夫、乌兰德、青年海涅)的抒情短诗相接近。但1844—1845年间的抒情诗,反映了诗人在宪章运动时期的英国所获得的社会和政治经验。按“真正的社会主义者”的精神创作的诉怨诗,不久便被充满强悍信心的诗歌所取代。他个人的诗歌风格逐渐形成。韦尔特并没有倾向于格·黑尔韦格、罗·普鲁茨、费·弗赖利格拉特,以及四十年代大量政治抒情诗那种富有

代表性的热情号召性语调。他凭借浪漫短诗的传统，创作了体现自己时代本质特点的具体的现实主义形象。

柏林三月革命后不久，韦尔特便受马克思委托前往科伦去考察当地建立革命机关报的条件。当《新莱茵报》第一期问世时，它的第一版便刊登了编辑部成员韦尔特的讽刺中篇小说中的一章。


CA IRA!

Sechs Gedichte

von

Ferdinand Freiligrath.

Herisau.

Druck und Verlag des literarischen Instituts.

1846.

费·弗赖利格拉特《Ca ira》
扉页 1846 年

韦尔特的中篇小说《德国商界趣闻》(1847—1848)，可以看作德国讽刺文学史上的里程碑之作。韦尔特在这里塑造了一个自信而精明强干的生意人普莱斯这一生动的讽刺性形象，他起先惧怕革命，但后来很快便适应了新形势。尽管该小说中没有无产者的人物，但在所描绘的事件的背后，总能感觉到这一正在觉醒的阶级的可怕力量。

· 78

《新莱茵报》上还曾发表过韦尔特的长篇小说《著名骑士施纳普汉斯基的生平事迹》(1848 年 8 月 8 日—1849 年 1 月 21 日)，这是对普鲁士贵族阶级的机智讽刺，也是韦尔特唯一一部在其生前单独出版的作品(1849)。

《新莱茵报》上也发表过韦尔特为数众多的诗作、散文体小品文。他在一篇长诗体小品文的开首语中，对这些小品文的共同倾向作了准确表述："没有比刺痛敌人更令我高兴的了。"

关于《新莱茵报》，恩格斯曾写道："该报的语调根本不是庄重、严肃或者狂热的语调。我们所有的敌人都是该受轻蔑的，因而我们对于他们都一律采取了极端轻蔑的态度。"[①]韦尔特以其讽刺之笔大力拥护该报的这一格调，他拥有无穷的睿智，能娴熟地驾驭各种体裁以及讽刺手法：讽刺摹拟、风格摹拟、蒙太奇。他以评论的形式嘲讽了发表在资产阶级报纸上的材料。他那部有关骑士施纳普汉斯基的长篇小说，便源自于小品文。

韦尔特机敏而大胆的讽刺闪烁着战斗的革命思想，贯穿着对无产者未来必胜的信心，这是十九世纪欧洲文学中独一无二的现象。但是资产阶级

① 引自《马克思恩格斯论报刊》，第 179 页，人民大学出版社，1958 年。

的文学研究，数十年来对这位“德国无产阶级的第一个和最重要的诗人”①的遗产，闭口不谈。第一部有关韦尔特的详尽传记于1930年才在德国问世（作者是诗人的亲属卡尔·韦尔特），而韦尔特的真面目是经苏联学者席勒尔的努力，才得以呈现在读者面前（三十年代初的文章、出版物、专著）。他的第一部全集由布鲁诺·凯泽编辑在民主德国出版（1956—1957）。

歌德认为，德国文学适时而坚定地登上欧洲舞台是逐渐形成的世界文学的标记之一。这里所说的不仅是翻译、私人交往和通信的增多（斯塔尔夫人、托马斯·卡莱尔及其他许多人的活动），而且是创造性地领悟德国作家的美学思想和艺术成就的过程在发展。瓦肯罗德、施莱格尔兄弟、谢林的美学思想，在柯勒律治、雨果、青年别林斯基和奥多耶夫斯基那里，都得到了反响。六十年代俄国民主派也曾提到过海涅的威望和他“新的优秀诗篇”。

然而，同时代人和后来者们，不可能充分地思考德国文学对欧洲文学之贡献的真正规模。要评价荷尔德林、克莱斯特、霍夫曼、毕希纳、1848年革命诗人的遗产所具有的优点，当需几十年时间。

应该指出，十九世纪上半叶，正值德国音乐繁盛之时，结果，正是这几十年时间标志着哲学思想的飞跃（自费希特至费尔巴哈），而四十年代的德国则成了马克思主义的故乡。

79·

第二章　奥地利文学

十九世纪上半期，奥地利文学便形成了独立的民族文学，涌现出一批著名作家。如果说在十八世纪国外还不太了解奥地利的一些作家，那么到了十九世纪，莱瑙②、格里尔帕策③、赖蒙德④和其他作家不仅在德语国土，而且在整个欧洲都遐迩闻名。

维也纳在十八世纪被公认为欧洲著名的文化中心之一，它享有音乐之都的美誉。奥地利剧院的发展和音乐厅一样如雨后春笋。在其他德语国土上，为了创建德意志人的民族剧院，众多的文艺活动家——从卡罗利娜·诺

---

① 引自《马克思恩格斯论文学》，第225页，格·索洛维耶夫编，曹葆华译，1962年。

② 莱瑙·弗，原名尼科劳斯·弗朗兹·尼姆普施·封·埃德勒·斯特雷莱瑙（1802—1850），奥地利诗人。——译注

③ 格里尔帕策（Franz Grillparzer，1791—1872年），奥地利剧作家。——译注

④ 赖蒙德（Ferdinand Raimund，1790—1836年），原名赖曼，奥地利演员，剧作家。——译注

伊别尔和莱辛到歌德——前赴后继，竭尽全力，而在十八世纪的维也纳已经有一些剧院，不仅有宫廷剧院，也有大众的剧院公演。研究戏剧的历史学家们，每当谈论十八和十九世纪的维也纳戏剧艺术，戏剧历史学家们经常把十七世纪和十八世纪的莎士比亚的英国与威尼斯的人民戏剧的繁荣相媲美。

十九世纪上半期，维也纳处在重大历史事件和时代的意识形态历程的转折关头。在世纪初，这里发生了拿破仑战争的富有戏剧性的曲折变故。拿破仑失败后欧洲的反动统治者们就是在维也纳召开了会议，形成了神圣联盟的政治组织。联盟的思想家和组织者是梅特涅公爵①，他在三十年里一直是西欧的无冕之王。

对这个政治体系的第一次打击是 1830 年，巴黎七月革命，它把法国从神圣联盟中拯救出来，并且第一次在奥地利和其他欧洲国家十分严重地动摇了联盟的权威。1848 年 3 月的维也纳起义树立了以工人、学生和小资产阶级激进分子的革命团结的榜样。

十九世纪上半期的奥地利文学反映了国家复杂的历史命运。尽管许多奥地利诗人和作家的创作道路因为与其他德语国家的作家同行有很多相近之处，然而奥地利文学仍然具有自己独特的风格。

奥地利文学中浪漫主义的形成与德国不一样，它没有重蹈德国浪漫主义学派为美学观点而论战的覆辙，奥地利作家们对理论没有更多的关注。奥地利作家对德国文学中如此丰富的浪漫主义小说几乎不怎么了解。在奥地利浪漫主义的产生并没有被人们当作是一场文学革命，不仅仅因为它产生较晚，它产生的时候，德国和英国早已结束了它们的喧嚣。更具本质意义的原因在于，浪漫主义并没有造成艺术审美上的急剧断裂。在十八世纪奥地利还不了解发达的启蒙主义文学和美学，奥地利文学中的浪漫主义并非是对启蒙运动的回应。尽管按其本质来说，它是作为与启蒙思想体系相对立的现象发展的。奥地利不了解浪漫主义和古典主义之间的激烈争论。尽管十八世纪维也纳的宫廷剧院始终有法国的剧团演出，而且官方还鼓励古典主义，但是古典主义并未得到发展，而且那时就在这个剧院开始上演民族剧团的节目（这种民族剧起源于西欧城堡），古典主义的戏剧很快从舞台上消失，让位给以丰富多彩的民间讽刺喜剧为支柱的传统喜剧。

音乐剧，特别是莫扎特的作品与民间舞台比较接近，尤其是与维也纳小歌剧比较接近。它首先在莫扎特的作品中体现出来。实际上在造型艺术和

① 梅特涅(M ettepHNx, 1773—1859 年)，公爵、外交大臣，实际上的奥地利政府首相。——译注

人民戏剧中，十九世纪初以前一直持久地保持着巴洛克的传统。然而在赖蒙德作品中，并不总是能轻易把巴洛克特征与浪漫主义特征区分开。甚至，人们把西里西亚的巴洛克诗人——格吕菲乌斯[①]称为奥地利浪漫主义诗人莱瑙的前辈之一，也不是偶然的。

启蒙派的纯理性主义在许多国家用轻视态度来对待各族人民的文化、民间口头创作，仿佛它们不表达理智的思想。在德国戈特舍德[②]利用启蒙派的论据把颇受欢迎的民间闹剧的丑角——汉斯乌斯特[③]赶下了舞台；奥地利的汉斯乌斯特没有离开十八世纪维也纳郊区的剧院，并且自由地过渡到十九世纪的喜剧舞台。

奥地利的多民族性成为其国家的一个重要特点。匈牙利和斯拉夫各族80·人民的文化，虽然受到维也纳官方的抑制和贬低，但对奥地利的诗人、剧作家和作曲家们的创作仍然有巨大的影响。斯拉夫和匈牙利的要素——题材、形象、民间音乐和民间诗歌——有机地融入奥地利文化中来。

总之，新浪漫主义文学的很多特征：生动鲜明的形象、魔幻情节、民间口头创作、对历史对异国文化的兴趣、乡土色调等，在奥地利还未造成什么新的启示和影响，因为在一些别的文艺形式中，在奥地利文化中早已存在过类似的文学特征。

奥地利在几十年间曾是欧洲的反动堡垒。那时奥地利是天主教国家，在这里教会的控制显得特别顽固。当然，对于信天主教的许多德国作家来说维也纳是一个引人入胜的中心，这并不偶然。

对奥地利作家来说令人绝望的情况不仅表现在对新闻书刊检查的专横，而且还有警察的监视。梅特涅和他的宣传员以及天主教教会都企图在同代人中造成一种印象：维也纳是欧洲风俗习惯、法律规范、道德礼仪的堡垒。反动势力不仅人为地把整个国家和先进思想隔离开来，而且使杰出的人才，像格里尔帕策这样的作家，听从他们的驱遣。反动势力形成了氛围，这种氛围比警察更加折磨人。伟大的奥地利诗人——莱瑙的悲剧在于他不得不在完全孤独的生活中孜孜不倦地笔耕，冲破偏见和教条的罗网，把被偏见和教条诓骗的同志、朋友和他心爱的女人解救出来。他在这种氛围中喘不过气来，时而屈从危险的影响，时而起来顽强地抗议，最终在孤军奋战的命运中夭折。

---

① 格吕菲乌斯（Andreas Gryphius 1616—1664 年），德国诗人、戏剧家。——译注

② 戈特舍德（Johann Christoph Gottsched 1700—1766 年），早期启蒙运动的德国作家和文学理论家。——译注

③ 汉斯乌斯特，德国民间戏剧中的丑角。——译注

法国军队入侵和反对拿破仑的解放战争并没有在奥地利产生很大的艺术反响，尽管1809年蒂罗尔州农民起义及其领袖的英雄形象引起不少德语诗人（克尔纳[①]、艾兴多尔夫[②]）以及法国浪漫主义作家诺迪耶的兴趣。但在奥地利本国过了二十年之后，这个时代在奥地利诗人约瑟夫·赫里斯基安·封·采德里茨（1790—1862）的作品中得到了反映，他首先是作为闻名的抒情叙事诗《夜间相亲》（1829）（被茹科夫斯基[③]译成俄文）和诗集《献给死者的花环》（1827）的作者而进入奥地利文学史。采德里茨的抒情叙事诗对拿破仑的颂扬——像欧洲的许多诗人那样——是一种特殊的反抗，这是一种反对波旁王朝复辟制度的抗议形式。对采德里茨来说，拿破仑是因为他的政治实践而成为一个抽象化的、浪漫主义的英雄。这个英雄的形象出现在采德里茨的诗作《飞艇》中，俄国诗人莱蒙托夫翻译了此诗，使它在俄国闻名。

尼科劳斯·莱瑙（1802—1850）获得了奥地利最优秀诗人的光荣称号。他的创作道路开始于二十年代，他第一部诗集在1832年出版，1844年，严重的精神疾病中断了他的创作生涯。他出生在恰塔德市（现在是罗马尼亚领土），从匈牙利民间文化中掌握了不少知识，把匈牙利旋律、人物形象、风景描写有机地糅合在他的抒情诗里。如今匈牙利人把他当作自己的诗人来阅读。

在早期的诗中（二十年代）——在风景和日常风俗习惯的速写中，在匈牙利乡村生活的画面中——显露出莱瑙富有诗意的特点：诗歌的深刻主观性和鲜明地表现出浪漫主义对世界理解的特征。他在给姐夫的一封信中谈到过诗歌艺术：“不，我简直不能称诗歌是自己心爱的女友，诗歌——这是我自己；我纯粹的自我——这就是我的诗歌。”

他的作品把宗教主题和讽刺贪婪的牧师结合起来，把纵情玩乐和阴森森的闭关自守状态结合起来，把大自然的明朗和忧郁的沉思结合起来。他的组诗《闲游群山》（1830）在一定程度上为其早期创作作出了总结。在莱瑙的作品中，人和自然是分离的，所以，甚至在最赏心悦目的自然画面里会突然闯进无比孤独的主题：“这里是死气沉沉的石块和尘土世界，/生活道路本身因恐惧而颤抖，/窥视着无底的陷阱。”

像许多浪漫主义诗人那样，在莱瑙的抒情诗中，英雄的绝望和孤独并不意味着对自己时代的贫困与痛苦漠不关心。相反，时而在这里，时而在那

---

① 克尔纳（Kar Theodor Korner 1791—1813年），德国诗人。——译注

② 艾兴多尔夫（Joseph von Eichendorff 1788—1857年），德国浪漫主义诗人、作家。——译注

③ 茹科夫斯基（1783—1852），俄国诗人。——译注

里诗人发出愤怒的声调,可以听到诗人惴惴不安的嗓音。他用赞扬的笔调来描写匈牙利的自由逃民和从迫害中解脱出来的勇敢人们(《草原上的大车店》,1831年),从他的诗里可以看出,他不只是美化强盗,而是唱出了拉科齐[①]领导的匈牙利解放斗争时代的歌声。

81·

1830年波兰的武装起义失败对莱瑙是一次沉重的打击。《草原上的大车店》这首诗有个副标题《不幸的波兰革命周年纪念》。这是他给波兰阵亡英雄们写的安魂曲,不过,这安魂曲表达出一种信念——这就是:"耻辱的乌云"被吹得四散,重新"迸发出复仇的火焰"。

1832年莱瑙去了美国。实际上,这次旅美之行是他的浪漫主义逃亡,他要逃到这个星球的另一半球上去,为了某种混乱的理想而造就的令他感觉压抑的现实。但是,在美国巴尔的摩待了一个星期的莱瑙给舒列茨写信说:"这些美国人的唯利是图的本性已登峰造极。精神生活变得死气沉沉,完全死气沉沉……"1833年7月莱瑙回到了祖国。1832年他不在祖国的时候,他的第一本诗集出版了,使他闻名于奥地利和德国。

美国的现实生活给他的印象反映在莱瑙以后的诗歌创作中。这就是寒冷的美国北部(《原始森林》、《美国尼亚加拉河》),和印第安人的悲惨命运(《三个印第安人》、《印第安人的消失》)。他对美国现实的否定评价意味着放弃了对欧洲生活改革的一切希望。

诗人宣称:新世纪之行"使他从自由和独立的空想中摆脱出来"。

1834—1837年是莱瑙严重的精神危机时期,可以称这个时期是社会悲观主义时期。同情民主运动和对运动的前途缺乏信心在他身上合二为一。研究人员特别对照了以波兰为主题的诗,这些诗是莱瑙去美国前和回国后写的(《波兰难民》,1833年;《两个波兰人》,1834年)。这两首诗有一个显著的共同点——丧失了希望。在最后的一首诗中,从波兰逃亡出来的起义者在阿拉伯半岛的沙漠中"漫无目的地徘徊游荡"。诗人自己感觉到孤独,好像波兰的流放犯一样。

莱瑙的两部巨著——史诗《浮士德》(1836)和《萨伏那洛拉》[②]都和他的精神危机时期有联系,他在给朋友的信中解释说:歌德写的《浮士德》这个事实并没有使他感到难为情,因为,按诗人的话说,浮士德的主题是"人类共同的财产"。莱瑙的主人公可以称得上是浪漫主义的浮士德,不过并非通常说的是拜伦的《曼弗雷德》。莱瑙的浮士德,比起歌德和拜伦的被称为英雄的浮士德来,是次要的、狂热的,他的行动丧失了某种明确的目的,他

---

① 拉科齐(1675—1735),匈牙利人民反对哈布斯堡王朝解放战争的领袖。——译注

② 萨伏那洛拉(1452—1498),意大利宗教改革家,佛罗伦萨多明隐修院院长。——译注

的举动经常不符合逻辑，然而他所造成的过失是无罪的。因此莱瑙的浮士德不是悲剧英雄。在长诗的开头几个片断中浮士德表现出犹豫不决和探索追求，但是在和靡菲斯特相识之后他很快丧失了自己崇高的目标：他实际上把自己的灵魂出卖给魔鬼，最后成为他的牺牲品。

在抒情叙事史诗《萨伏那洛拉》中，描绘出十五世纪末的佛罗伦萨。莱瑙效仿历史文献描绘了一个宗教狂热者，他否定文艺复兴时期人道主义者确认的世俗欢乐的异教祭祀。在他的这部史诗中把已经在《浮士德》中暴露出的矛盾进一步发展和深化。诗人不宽容教皇的罗马，借用主人公的嘴来揭发教会上层的达官显贵出卖灵魂、假仁假义、阴谋诡计和残酷无情。同时诗人赋予自己主人公的宗教热情，为了纪念蒙难者，诗人以壮丽的尾声和劝说放弃宗教来终结史诗。许多进步的同时代人，特别是黑格尔左派的评论家，都尖锐地指责这部史诗。

在史诗《萨伏那洛拉》中最充分地反映出1833—1837年急剧变化的情形，同时史诗也标志着诗人的困难时期的终结。1837年冬至1838年，莱瑙继续探索使他激动的问题，加深自己关于时代思想运动的认识。他和黑格尔左派的论战不仅说明了保守氛围的令人压抑，而且也表现出他知识不够渊博，他开始认真关注黑格尔的哲学。黑格尔的影响对于诗人战胜宗教的形而上学很重要，形而上学多年来在他的抒情诗中表现出了影响，并且在《萨伏那洛拉》中找到了反映。黑格尔哲学有助于把世界说成统一、运动和斗争，有助于解决过去似乎无法解决的矛盾，比如人与自然、生与死的矛盾。在那个时代莱瑙写了一首标题诗《贝多芬的半身雕像》(1840)，对他来说贝多芬是多才多艺的天才；然而他的渊博和歌德的渊博在观点上是有区别的，比如，对希勒格尔[①]的看法各不相同。莱瑙认为伟大的作曲家不是反映普遍的和声，而是反映当代现实的悲剧冲突。莱瑙有一次说："莫扎特会用悦耳的天使童声说话，他把我们捧上天堂，贝多芬用巨人粗犷的嗓音说话，他召唤我们去攻打天堂。"在《贝多芬的半身雕像》中反映了诗人处世态度的不同分寸——从斗争到调和，从绝望到信心。这里把无法克服的世界苦难和不断增强的反抗，自然地打成一片。这一点莱瑙近似拜伦。 ·82

1848年革命前德国的社会发展可以确定是从1840年开始的。莱瑙此后特别关心德国思想家发表的议论。众所周知，在莱瑙的书房里就有费尔巴哈的《基督教的本质》这本书，其反响在诗人一系列诗中可以感觉到。因此，当代的评论把他的一首诗《变了样的世界》和差不多同时写成的海涅的

① 弗·希勒格尔(1772—1892)，德国评论家、文化哲学家、语言学家、作家。——译注

长诗《德国，一个冬天的童话》的第一章相提并论。两位诗人都表达了费尔巴哈的思想，那就是人应该在地球上建立自己的幸福，不要等待生活“那方面的”恩赐。在承认世界物质性的基础上，对人在自然界中的地位产生更为深刻的崭新理解。这在莱瑙的组诗《森林之歌》(1843)中得到了反映。

莱瑙的世界观在三十年代末和四十年代初发生了一个转折，因此使他有可能创作出优秀的史诗《阿尔比教派》(1842)，这部史诗标志他的创作达到了顶峰。最初，莱瑙专心于用捷克和德国宗教改革运动的历史题材撰写三部曲：《胡斯》[1]、《杰士卡》[2]和《胡登》[3]。然而只写了一个不长的片段，描写杰士卡的最后几天。放弃了三部曲的构思后，他开始写十八世纪初罗马教皇英诺森三世(1160/61—1216)镇压宗教异端阿尔比教派的历史悲剧。莱瑙把自己的这部史诗称为壁画，在这些壁画情景中他描绘出色调明快的时代特点，表达出当时错综复杂的政治思想斗争。在史诗开篇的《夜歌》中，莱瑙对诗歌和诗人确立起一种新观点。在诗人心目中基督的爱和仇恨之间的争论得出了一个鲜明和坚定的结论：“和平需要武装力量。爱的微笑战胜不了世界的贫困。”莱瑙对于组织讨伐宗教异端行动的罗马教皇的态度是决不妥协的。他把英勇的阿尔比教徒不是看作信仰的苦难圣徒，而是看作为捍卫真理和正义而斗争的战士。阿尔比教徒在他看来是为争取实现人类崇高理想最早的战士。他们的斗争载入了欧洲一连串转折事件的史册：十五世纪胡斯信徒宗教改革运动、十六世纪西欧宗教改革运动、持续三十年的战争，直到法国革命。在《阿尔比教徒》这部史诗中，莱瑙发出了革命反抗的呼声。

和《萨伏那洛拉》相比，《阿尔比教徒》得到了完全不同的反响。施瓦本人[4]的浪漫派站在顽固保守的立场(莱瑙和他们保持了多年私人友好的关系)，他们对新诗《阿尔比教徒》表示不满。然而德国的民主评论界热情地祝贺奥地利诗人，认为《阿尔比教徒》进入了政治诗歌的轨道，它经受了德国四十年代初的高潮，它的旗手便是黑尔韦格。[5]

莱瑙最后一部巨著是诗剧《唐璜》(1844 年，1851 年发表)，在这部诗剧里对人类幸福此岸性的思想产生了独特的主观见解，这对于克服基督教的二元论的诗人来说是多么重要。莱瑙没有把自己的主人公描写成轻浮的诱

---

① 胡斯(1371—1415)，捷克人民的民族英雄，捷克宗教改革运动的思想家。——译注

② 杰士卡(约 1360—1424 年)，捷克民族英雄、统帅。——译注

③ 胡登(1488—1523)，德国人文主义作家，骑士阶层思想家。——译注

④ 施瓦本人是中世纪日耳曼施瓦本公国的居民；浮士德是施瓦本血统的人。——译注

⑤ 黑尔韦格(1817—1875)，德国革命民主主义诗人、政论家。——译注

惑者，而是在寻求永恒的女性气质的人。这种认识精神赋予主人公浮士德的特征，这种精神同时以他特有的浪漫主义的感觉处于理想与现实的不协调中。以非传统的方式说明唐璜死的理由：不是因为他的罪孽而遭到了惩罚，而是他自己毫不抵抗地让对手杀死他，因为他徒然地追求理想，现在已感到失望和疲倦。

莱瑙作为一个悲剧抒情诗人被载入奥地利和德国文学史册。他最中意的主人公具有孤僻的个性，犹豫不决、忧心如焚、深感内心矛盾，一会儿感到自己渺小如一叶孤舟处在急流的波涛中，一会儿又向周围的世界提出不适当的挑战，鼓舞人们去反抗它。在此意义上，莱瑙的抒情诗便是他浪漫主义处世态度最明显的表现之一。

奥地利文学的独特性在戏剧中表现得尤其突出。戏剧艺术的发展和剧院的传统有机地相联，奥地利的戏剧艺术比在其他德语地区更加丰富多彩。民间剧场里的即兴演出往往是以当时的热门话题为基础，因此在1770年被奥地利政府下令禁止，但在民间的戏剧中仍屡见不鲜。经久不衰的巴洛克艺术戏剧传统对演出民间讽刺喜剧的流动戏班子的剧目发生了影响。 ·83
特别是魔幻题材获得了广泛的传播，在这种题材里，日常生活和幻想交织在一起，而幻想的形象和情景又被认为有粗俗恶作剧的风味。与十八世纪中叶创建的正式的宫廷城堡剧院的同时，在维也纳也产生了城郊剧场，这些剧场的演出多半迎合观众的大众化的爱好和情趣。

演员、导演、剧作家赖蒙德(1790—1836)就是在这样的剧场开始活动的。赖蒙德独创的第一个剧本是《来自仙女王国的少女或者农村百万富翁》(1826)。这个剧本的结构，人物的身份和个性，戏剧性的冲突的社会意义——这一切对维也纳城郊剧场和对赖蒙德本人都很有代表性，是赖蒙德渴望满足自己观众精神上的需求而创作的剧本。

在这个剧本里有两类人物。一类是属于有威力的仙女拉克莉莫查的神话王国。在这类人物中有古希腊罗马的神话人物，有中世纪寓言故事中的人物和带有宗教色彩的寓言戏剧人物，这些人物都分别体现了高尚品德或恶习淫逸。另一类人物完全是地球上现实的人物，城郊剧场的观众屡见不鲜的主要主人公：农民福耳图娜图斯·武尔采勒，他后来成了百万富翁，他的养女洛托亨，养女的未婚夫卡尔·什尔夫——一个穷渔夫，这本人物的名册就是《仆人、工头、老百姓》。按照情节的进程这两类人物——神话中的和现实生活中的人物相互交错。赖蒙德在城郊剧场的剧目中完全保留了娱乐性的特点，同时他给观众提出了一些严重的生活问题，让他们去深入思考。剧本中故事千变万化和诙谐的对白是充实舞台的点金石：台上几分钟，台下十年功，这是为了给观众表演鲜明的人物形象，但是一味毫无意义地追

求豪华奢侈，在观众眼里也不过昙花一现而已。

赖蒙德把自己的喜剧《阿尔卑斯山王》或者《仇恨人类的人》称为"浪漫主义喜剧的独特的神话剧本"。主角拉别利可夫是个喜怒无常的人，他的故事是用幻想的寓言来表演的，他的形象好像二重化——分为两半。拉别利可夫和自己的双胞胎兄弟谈话，甚至提出要和他决斗。通过双胞胎兄弟使这个喜怒无常的人自我暴露——他好像在镜子里看到自己对人们的不公正、蛮不讲理、残酷无情、疑神疑鬼和极端的不信任。该剧结尾是在知识的城堡中，在充满真理光辉的殿堂里拉别利可夫终于获得了新生。闭幕的歌曲赞扬了人的自我认识。喜剧《阿尔卑斯山王》在魏玛演出并得到了歌德的好评。格里尔帕策高度评价了赖蒙德制造戏剧性的激烈场面的技艺：当拉别利可夫在别人身上看到了自己时才有点自知之明。

剧作家赖蒙德每每有意简化神话镜头，并且把奥地利的日常生活准则强加进去，于是，离奇的神话的镜头和日常平庸的情景之间常常产生喜剧性的冲突，这种高超的艺术手法有些像丹麦童话作家安徒生的风格特点。

约翰·内波穆克·内斯特罗伊（1801—1862）给维也纳人民戏剧带来了真正的光荣。他就像赖蒙德一样，借鉴奥地利人民闹剧和意大利有滑稽角色的喜剧，还采用民间故事的幻想作品。但是和赖蒙德相比，内斯特罗伊的戏剧艺术（演员的技巧）刚进入一个新的时期。他开始创作一个剧本《逐出神国，或一个流浪汉的三十年漂泊》（1828），这个剧本的锋芒是针对赖蒙德的准则，赖蒙德很快就领会到，在内斯特罗伊的戏剧作品演出后，他自己的剧本会使人感觉到已经过时了。

内斯特罗伊给人民讽刺喜剧带来了社会的呼声，增强了它的讽刺内容，内斯特罗伊作为演员巧妙地运用怪诞的手法，特别强调了戏剧作品本身的社会意义。他在即兴作品中对当前大众关注的问题作出了反应，因此常常和奥地利新闻监察机关发生冲突。

在内斯特罗伊的创作中，魔幻情节的作用已起了变化。赖蒙德已放弃了神话创作，消除了幻想。受巴洛克艺术影响而复杂化了的浪漫主义象征意义在赖蒙德的喜剧剧本中占有重要地位，并决定了喜剧作品的浪漫主义倾向。内斯特罗伊早期剧本中的幻想形象则有助于揭示人际关系现实的艺术手法。诚然，在四十年代以前撰写的作品中，他描写具有各种善恶习性的客观的人物。在这些作品中占显要地位的是带有讽刺副歌的神奇的讽刺喜剧：《隆帕齐流浪汉的幽灵》或叫《恶魔隆帕齐瓦嘎本都斯，或三个堕落的人》（1833 年，1835 年出版），作者因此闻名整个欧洲。

讽刺喜剧的主题是以同时代奥地利剧作家 K. 魏斯福洛格的短篇小说为基础的，小说描写了三个流浪的手艺人，老实而心地单纯的放荡人赢了

钱，但是并不把它用掉，而为自己积攒资本，幻想过庸庸碌碌的幸福生活。魏斯福洛格的小说用感伤的文体来描写普通人的故事，他们过着无人关心的贫困生活，贫困好像是一种“自然人”的生存形式。作者因此深受感动，他似乎采用不同的浪漫主义文学主题，间接地否定了物质财富的意义。内斯特罗伊在贫困面前没有什么怜悯之心，他把快活的懒汉描写得活灵活现——这些人就是德国思维健全的工头，他们有个人的智慧，他们很会生活，他们不想成为富人，同时也不灰心丧气。



内斯特罗伊的喜剧舞台
《恶魔隆帕齐瓦嘎本都斯，或三个堕落的人》插图
1833 年 维也纳 国立图书馆

内斯特罗伊的主人公没有洞察力，这种心理是德国浪漫派锡卡和艾兴尔多夫的主人公懒汉固有的心理特征，例如德国评论家希勒格尔笔下的无所事事作为唯利是图时代空虚的对立具有深刻涵义，那么奥地利剧作家的无所事事充其量只不过是作为一个游手好闲人的青春、俏皮、钟情的享乐生活的形象。

浪漫主义形象，或者说浪漫主义化的形象写得粗放些对内斯特罗伊来说是有代表性的（因为严格地说，浪漫主义题材和剧作家是不相干的）。他的眼光敏锐，出类拔萃，所以戏剧中他的人物看起来逼真可信，他们心理上的演变也令人信服。一个人物的现实主义描述经常是以有教育意义的名人事迹来充实。这一切都可以从他的一系列“地方讽刺喜剧”中看出来。这种作品体裁本身便指出了内斯特罗伊创作的现实具体的立场。

四十年代以前，内斯特罗伊在创作中对社会的描绘没有特别尖锐的冲

突。1835年写成的讽刺喜剧《楼上楼下》中的阴暗面，是财富的不均衡现象。财主戈尔德乎克斯在剧中被描写得令人反感，作者表达出穷人对他的态度是多么不友好。但是内斯特罗伊还没有作出结论：在这样的社会体制里贫与富是必然的。

内斯特罗伊在革命事件直接影响下于1848年写成的喜剧《穷乡僻壤的自由》中，使人更充分和明显地察觉到社会的黑暗。喜剧由两个部分组成："革命"与"反动"，像内斯特罗伊以前的著作那样，它是按照维也纳讽刺喜剧的传说故事创作出来的，带有必然的变形和乔装。在维也纳，早在内斯特罗伊以前就有一系列嘲笑偏僻地方风俗的喜剧存在。这类喜剧被称为"克莱文克利阿达"，在1848年革命前夜这些喜剧中的革命动机更加明确。在革命时期属于"克莱文克利阿达"的著作都带有政治讽刺的性质，这在内斯特罗伊的作品中表现得最清楚不过了。在喜剧《穷乡僻壤的自由》的最后部分中直接反映出对革命的同情，同时号召不要害怕反动势力，作为幽灵的反动势力只有对那些害怕它的人才是危险的。政治喜剧《穷乡僻壤的自由》，毫无疑问，是内斯特罗伊在四十至五十年代创作的最巨大的一部著作。喜剧《穷乡僻壤的自由》在维也纳演出三个月，非常成功。1848年十月被新闻检查机关禁止演出，才从舞台上消失。

弗兰茨·格里尔帕策(1791—1872)的创作道路的发展是独特的，他和人民戏剧传统创作的剧作家大相径庭。格里尔帕策在奥地利文学中主要是高度悲剧的代表，他和古典主义戏剧有着继承关系。他不止一次地赞叹法国古典主义戏剧大师们，不仅赞同他们的审美原则，连古典主义的三一律也赞同。他完全不采用现代的情节，主要从中世纪历史或古希腊罗马的神话中汲取材料。

85 •

不过，格里尔帕策主要的戏剧作品主题，首先是人类个性的探讨评论问题，都是由浪漫主义时代引起的。值得注意的是浪漫主义者格里尔帕策(除了第一个戏剧作品《太祖母》之外)几乎和德国的浪漫主义没有联系。他寻找自己的浪漫主义问题的答案，这种答案多半用奥地利现实的历史条件来说明。

梅特涅统治奥地利的令人苦恼的政治气氛无疑地影响了格里尔帕策世界观的形成。尽管他自己遭受了新闻检查机关的出版限制与禁止演出，但他忍受了这种制度。虽然他意识到这种压迫，但他却不参加反对这种压迫的1848年革命，相反与反动势力妥协，脱离时代某些社会运动，因而使他发挥天才的可能性减小了。

格里尔帕策的第一个剧本《太祖母》(1817)和德国浪漫主义的"命运悲剧"有着继承的关系(维也纳，米尔纳)。然而，如果说德国的命运悲剧已被

人遗忘，那么《太祖母》由俄国诗人亚历山大·勃洛克（1880—1921）把它译成俄文，在奥地利的戏剧中还有一席明显的地位。

格里尔帕策戏剧生命力的秘密在于他远远超越已形成的体裁范围，因为在他的戏剧中反对命运斗争的主题否定了命运的主题。剧中主角雅罗米尔是继承罪恶行为的代表，他是氏族中最后的一个代表人物，应该在他身上实现命运的判决。但是他在奋斗中使人们认识他，他的个性很自信，他已处在人生道路的终点，但是还要给自己的命运抓阄，雅罗米尔一边斗争，一边忍受着迫害。在此找到了艺术的主观见解和当代人的处事态度，几乎在同一个时代拜伦的作品《锡庸的囚徒》中也有这种主观见解，稍后在莱瑙的抒情诗中也有所反映。

一系列以古希腊罗马为题材的剧本创作始于悲剧《萨福》（1819）。格里尔帕策自己把这部著作看作是"荒野混沌时代的对应物"来研究与评论。这种混沌时代在命运悲剧《太祖母》（1817）中曾描绘过。悲剧《萨福》是出色的，1821年拜伦在自己的日记中写道："我读了格里尔帕策的剧本，格里尔帕策之所以杰出伟大是因为运用了古代流传下来的方式方法——比起古代作家来，他写得不够朴素，但相对当代作家来说，他却写得非常朴素。"格里尔帕策"与其用简单的方法不如说用古老的方法"这种思路，在于他用古希腊罗马的题材来写作浪漫主义的悲剧，在这个悲剧中提出了令欧洲许多浪漫主义者激动的问题，这是一个关于艺术家的命运、使命和在生活中的地位的问题。当然，萨福和法翁的争论冲突并不在于传统的冲突："爱还是不爱。"一方面，在我们面前是一位伟大的女诗人，她因为自己的天才和光荣高高地凌驾在她周围的人们之上，而另一方面——希腊女诗人萨福和女奴梅丽塔——在其行为与其感情上都是平常普通的女人。萨福只是想接近现实生活，但是又不能从被推崇赞扬的高处下来。所以她只能充满悲剧色彩地度过自己孤独的一生。这个主题感动了荷尔德林[①]、霍夫曼[②]和莱瑙。

另一个当代的主题是关于赫尔与莱昂德尔的爱情悲剧反映了恋爱与法律之间的矛盾。在1831年上演的悲剧《海涛和爱浪》中，格里尔帕策对古希腊罗马神话的资料进行分析与研究，提出了在现存古希腊罗马文献资料中没有的论据，分析研究赫尔的叔父祭司干预一对恋人的婚姻，要求他们绝对的服从，用神职人员的直接干预结果，造成了主人公——一对恋人的死亡悲剧。

格里尔帕策的历史剧《国王奥托卡的幸运和灭亡》（1823—1825）引起

---

① 荷尔德林（johan christian friedrich holderlin，1770—1843年），德国浪漫主义诗人。——译注

② 霍夫曼（Erus Theodor Ama-deus Hoffmann，1776—1822年），德国浪漫主义作家，作曲家，美术家。——译注

了很多争论，剧本的情节发生在十八世纪。波希米亚国王奥托卡二世代表着中世纪的封建地主利益，他对权力的贪婪不可遏止，为了征服所有邻国而一往无前。在权力的斗争中他的敌人越来越多，最后因为鲁道夫·冯·哈布斯打了败仗而现代人很容易猜想到奥托卡和拿破仑之间可对照的现象。而在哈布斯的理想中可以发现对正在专政的王朝的歌颂。不过奥地利当局不想在此看到任何颂扬，剧本被禁止演出。格里尔帕策的历史剧就多方面来说是有现实意义的，因为他谴责了统治者与人民为敌的任何企图。



弗兰茨·格里尔帕策 照片 德累斯顿

86 ·

格里尔帕策的另一个历史悲剧《利布萨》取材于捷克的史料。1844 年写成，1872 年出版。这是一部独特的有历史意义的乌托邦作品。古捷克的女统治者——利布萨提出了正义的父权制的观点，她甚至批判“权力”、“法律”的概念，因为她认为人们应该按照自己天生的、善良和高尚的愿望生活。她要一个讲求实际而有智慧的农民普尔舍梅斯勒来接她的王位，他跟利布萨一样都满怀人道主义的善良愿望。不过她认为，他们需要借助于强硬的制度和法律，使善良愿望得到贯彻实行。但是在利布萨最后的一次独白中预言：“如果法律的概念本身被歪曲，她的臣民的道路是多么艰难呀。”她的用心良苦的话给格里尔帕策时代提出责难：“伟大被卑鄙排挤，而恶劣行为被叫做自由……”

在格里尔帕策其他的剧本中最有名的有《金羊毛》(1822)、《人生如梦》(1840)、《托莱多的犹太女郎》(1848 年，1873 年出版)、《说谎的痛苦》(1838)。

这个时期奥地利文学的小说没有取得多少有影响的发展。最有名的小说家是幽默大师莫里茨·戈特利布·扎菲尔(1795—1858)，他是短篇小说、描写日常生活的速写画、艺坛短评大师。从 1826 年开始，扎菲尔作为经常遭受一系列新闻检查摧残的报刊的出版者和编辑出来公开发言。从 1837 年到他生命终止，他在维也纳一直出版《幽默家》这个杂志。扎菲尔抱

87 ·

怨他的每个观点都要经过四五遍仔细检查才能通过，这与其说明了他思想的大胆，不如表明了新闻检查的严格。因此扎菲尔没有提出社会的大问题。他主要的攻击对象是人们的放荡行为、不良习惯、吹牛皮、虚荣和追求时髦。他的短小的幽默作品的主要人物——就像他自己说的那样："是一些普通的、浅薄的、思想无聊的人们。"

1848 年在奥地利的一场革命激起了政治抒情诗的浪潮。弗兰克尔大学的校歌成为维也纳的《马赛曲》。

莫里茨·加尔特曼(1821—1872)是这些年最有影响的政治诗人。他的第一个选集《酒杯和宝剑》(1845)，在瑞士发表，是献给胡斯党人的选集，它被称为胡斯党人的浮雕。在奥地利这本诗集被看作是指责哈布斯王朝的一本禁书，作者不得不侨居国外。1847 年他回到祖国后被捕。革命解放出来的加尔特曼成为法兰克福国议会代表，参加了维也纳十月武装起义，在他受伤以后被迫重新迁居国外。

加尔特曼的讽刺叙事诗《马乌利茨乌斯神甫的押韵编年史》(1849)——是最有影响的奥地利革命的纪念碑。这种讽刺不仅仅针对革命的敌人，体验了革命胜利和失败的诗人严厉地抨击了那些用慢条斯理的、自由主义的废话来轻描淡写反革命。

尽管对于奥地利文学形成的时代众说纷纭，但是毋庸置疑仅在十九世纪前半世纪奥地利文学便表明它已拥有了大名鼎鼎的作家及其颇有影响的著作，这些著作很快赢得欧洲的公认，同时清楚地展示了社会问题和艺术手法的民族特殊性。

第三章 英国文学

1. 浪漫主义 布莱克 "湖畔派" 司各特 拜伦 雪莱 济慈 随笔作家和其他散文作家

在一定程度上，英国可以被认为是浪漫主义的发源地。早期资本主义的发展在英国首先产生了反对资产阶级的强烈意向，它后来成为所有浪漫主义者的代表性意向。"浪漫主义"这个概念产生于十七世纪资产阶级革命时代的英国文学中。十八世纪，英国浪漫主义的对世界感受的重要特点已初露头角，例如自嘲、反理性、关于"独创"和"异常"的认识及"难以理解"的认识，向往古风等等；还有批判哲学、反抗性的、个人主义的道德标准、历史主义的原则，其中包括人民性的思想等等都是从英国的土壤中发展起来的，但是这些浪漫主义思想已经在其他国家，早先在德国

和法国萌发起来。所以说在英国最初出现的浪漫主义因素，就这样间接地回到了故土。

使英国人的浪漫主义定型并作为精神支柱，其推动力主要来自外国，受到法国革命的巨大影响。就在那个时期英国完成了所谓的“静静的工业革命”，尽管实际上它并不完全是那么静静的，而是非常病态的革命。革命的后果不仅仅是织布机替代了纺车，蒸汽机取代了人的体力，而且社会也发生深刻的变动：农民阶级消失，无产阶级诞生和成长，城乡中产阶级和资产阶级终于占领了“生活主人”的地位。

起初，一些英国资产阶级思想家声明，用法兰西“自由事业”来继续的革命变革是重复和发展了十七世纪革命。不过他们说的不是“大暴动”，不是推翻皇帝的统治，不是国内战争和清教徒的共和国，而是 1688—1689 所谓的“光荣的革命”，新旧社会力量之间的妥协，在原先的庇护下王权与议会的联合。总之，“自由事业”的继续，意味着温和资产阶级进一步的自我肯定，资产阶级客观的历史任务不是动摇社会基础，而是巩固社会，成为其主导力量。

88 ·

“需要变化，需要完全的具有决定意义的变动，否则英国将成为一个奇怪的低级的奴隶制国家，这样的奴隶制将使祖国蒙受耻辱。”——科贝特[1]在《漫游农业的英国》(1830)中激昂地写道。马克思像恩格斯那样地赞赏科贝特对资产阶级的斥责，并确认维利扬·科贝特是资产阶级进步的反抗分子和热情的揭露者、“人民的作家”。科贝特以“普通英国人”的名义说，首先以农业劳动者的名义说，以一个被机械化、被扩大地产、被各种各样苛捐杂税，主要是因为被征收军饷而弄破产了的农业劳动者的名义说：“需要变化……”由于这些资产阶级进步造成的变化连一些贵族和大地主(如果他们没有适应的条件)也都破产了。例如拜伦后来为了号召农民及小手艺人起来造反，而不得不出卖自己继承的城堡。不走运的地主和老实的农夫在精明强干的对手欺压之下被逼得走投无路。与时代不合节拍的中产阶级代表也同样无用武之地，并感到焦急不安和孤独。在浪漫主义向前发展的过程中可以找到资产阶级繁荣的悲剧轨迹。

大约过了半个世纪，英国浪漫主义成熟了，发展起来了，然后又渐渐倒退，这一切使人想起在英国文学的新旧更替至少有三代。老一代以布莱克、华兹华斯[2]、柯勒律治、骚塞[3]、司各特为代表；中间一代有拜伦、雪莱、济

---

① 科贝特(William Cobbett，1762—1835 年)，英国政论家、历史学家、民主主义者。——译注

② 华兹华斯(William Woidswoith，1770—1850 年)，英国浪漫主义诗人，“湖畔派”的代表。——译注

③ 骚塞(Robeit Southey，1774—1843 年)，英国诗人，湖畔派的代表。——译注

慈和一批杰出的散文作家、随笔作家——托马斯·德·昆西、兰姆、海兹利特、亨特；年轻的一代浪漫派，其中包括卡莱尔[①]，他的高寿使他成为浪漫主义和新浪漫主义之间生动的环节。各代人的接班既不顺利，也无冲突。这三代人彼此没有循序渐进的接班，也没有在确定的期限彼此让位。英国浪漫主义的发展进程中出现不少落后于时代的混乱。华兹华斯作为一个长者比许多年轻浪漫主义者活得长。尽管济慈的抒情诗应该列入英国叙事诗发展的下一个阶段，但是他比拜伦去世得早。曾经预料浪漫主义思潮将会有近二十年时间的布莱克，实际上他仍然无法完全被人们所知，人们发现他，却是在浪漫主义时代过去之后。

英国浪漫主义范围中的内部界线，主要按照社会政治路线来划分，尽管英国浪漫主义者具有反对资产阶级的统一意向的特点，但是他们所有的人都被视为处在通常反抗这个时代进程的那些人们的地位上。这种反抗的性质确定了每个浪漫主义者的处境：崇高的，抽象的，甚至还有一些贵族的共和主义，激进保守的反抗，政治上的公然反动和乌托邦哲学的反动。在原则上——历史地看——英国浪漫主义者的立场在国内反映了标志着“光荣革命”某个时候他们的动摇：一些浪漫主义者拥护资产阶级，逐渐妥协地深入旧秩序；另一些浪漫主义者则坚持主张实现共和政体。但他们都同样地远离那些在某处过着另一种生活的大众——渴望着面包、住所和富裕，但是所有这一切如同某种实验室的实验，英国浪漫主义给予了社会文学的能量一种强大



《创世记第一天》
水彩画 威廉·布莱克 1794年
曼彻斯特大学 艺术陈列馆

① 卡莱尔(Thomas Cailyle，1795—1881年)，英国政论家、历史学家、哲学家。——译注

而有效的推进。

布莱克(1757—1827)的创作是英国浪漫主义早期独特的现象,但同时并未得到足够的公认。他是伦敦日用小商品店铺商人之子,父亲很早就注意到儿子绘画的才能,起先把他送到美术学校学习,后来又送他到雕刻家那里学习刻制版画。在伦敦,布莱克度过了一生,在一定程度上成为这个城市的诗人,尽管他的理想在高处——超出范围以外,但在没有公开出版的版画和诗中布莱克创造了自己独特的世界。这个世界好像不是梦中的梦,并且在生活中布莱克从小就叙述过仿佛在白天看见了奇迹——树上的金色鸟,在往后的岁月里他谈到,他和但丁、基督、苏格拉底谈话。虽然周围的环境不能适应他的职业,布莱克还是找到了帮助他推销版画的忠实朋友,在他生命即将终止的困难时刻(尤其是 1810—1819 年),在他的周围似乎为了奖赏他而形成了一种友好的崇拜。布莱克和笛福一起被安葬在伦敦金融中心区——一块清教徒的旧墓地上。在那里传教士、宣传者、十七世纪革命时代的统帅都得到了安息。其实他真正是基督教革命传统的继承人,按照马克思的说法,他运用《圣经·旧约》中的语言和激情以表达自己的政治纲领。

89·

在制作了杜撰的刻板书的同时,布莱克还创造了杜撰的神话集,这本神话集取材于天堂和地狱、基督教和邪教、新旧神秘主义。这个特别理性化的宗教任务即普遍的综合法,把相反的极端结合在一起,通过斗争把它们联合起来——这就是建构布莱克世界的原则。布莱克渴望把天地结合在一起,更正确地说,把它们重新结合成一体,其信仰的皇冠就是神化的人。

布莱克在十八世纪创作了主要著作。这些著作有《纯真之歌》(1789)、《经验之歌》、《天国与地狱的婚礼》(1790)、《乌里津之书》(1794)。在十九世纪他创作了《弥尔顿》(1804)、《耶路撒冷》或称《阿尔宾巨人的化身》(1804)、《亚伯的幽灵》(1821)。布莱克的叙事诗按其体裁和形式表现出对比的画面。有时这是抒情的速写画、短诗,传神地描绘街景或感情的变化;有时这是气魄宏伟的叙事诗,有戏剧性的对话,还有许多作者的插画,其中有巨人、神、强有力的人体。它们象征着爱、知识、幸福,或者是布莱克自己杜撰的、不是传统的象征性人物——类似乌里津和洛斯,他们能使你得到知识的力量和创造力,或者是捷奥托尔蒙,他却使你虚弱和怀疑。

布莱克的乖僻神灵在著名的神话中旨在填补空白。这是无论在古希腊罗马的神话里或在《圣经》故事中都没有暗示过的那种力量的象征。但是这种力量,按诗人的思路,在世界上决定着人类的命运。例如,乌里津同时是万能的神,使人回忆起耶和华;而被征服的人,他本身是巨大的理性,同时又是无远见的、认识上具有破坏性的意识威力:人利用这种威力又抵抗

这种威力。没有乌里津不行，但是乌里津如果不与洛斯的想象力，不与卢瓦赫的激情结合，他本身也是微不足道的。由此可见，布莱克力图以自己的神话尽量完美地反映生活的辩证法。须知布莱克在通信时，对他崇拜的弥尔顿说明了他个人的叙事诗的含意。布莱克处处力图洞察事物，这比公认的做得还要深远。

"一花一世界，一沙一天国，无限掌中置，刹那成永恒"——这是布莱克的中心原则。这里说的是内部视野，而不是外部视野。在每一粒沙子里，布莱克都渴望发现精神本质的反映。布莱克的诗歌及其全部活动——都是对英国的思维和经验主义的主导传统的反抗。布莱克在培根这位"现代科学之父"的文集字里行间写下的笔记，确实如人们所说，布莱克素来和这个新时代思维的基本原理，是多么地格格不入。对布莱克来说，培根的"真实可靠性"——是更坏的谎言，就像牛顿把布莱克的万神庙比拟为罪恶和欺骗的象征一样。"大自然的物体"，布莱克在华兹华斯的诗页边上写的批注，"现在就像平常一样，使想象衰弱了、消沉了、毁灭了。华兹华斯应该明白，在他的诗行中一切有价值的不是来自大自然"。但布莱克认为，华兹华斯提出的理论论点和其实践不一致，这并非没有根据。 ·90

布莱克在诗中反映出不少符合浪漫主义者的素质：博学多才、雄辩的口才、泛神论者的格调、渴望对包罗万象世界和精神世界的理解。布莱克对待自己同时代的年轻人，好像能够完全谅解。的确，他们都了解他，一旦知道自己与他不同，便与他断绝往来。布莱克在对待世界的态度上，表现出这样一种神秘的象征主义，它在浪漫主义者的眼里是太过分了。柯勒律治像华兹华斯一样，在布莱克的诗行中找到了一些符合于自己诗歌的诗行，不过，在注意到布莱克神秘的象征同时，也注意到他个人的、具有神秘色彩的象征主义，以及他看来是会用"居民的正确判断力"来观察事物的。诗人——产生幻想的人——他好像是看穿了充满崇高精神和物质的结合，这种物质的最高体现，在布莱克的眼里便是神人——一种具有理想发展的（同时是两性的）个性。

布莱克的诗尽管具有如此之宇宙气势，但同时却牢牢地固定在大地上，植根于社会、政治和日常生活的利益之中。布莱克的叙事诗，甚至个别的诗歌，都是对大洋那边新的民主国家诞生的象征化，对法国革命成功的象征化，对英国未来的改变而寄予自己希望的象征化。当然，这是"未来社会的幻想描写"，恩格斯在描述早期空想社会主义时说过这句话。

《老虎》和《伦敦》这两首篇幅不长而有名的选自《经验之歌》的小诗，经常刊登在布莱克的诗选集中。它们以鲜明的画面而著称，这是两幅速写画，其中一幅描绘了强有力的猛兽，另一幅描绘一个灰色忧郁的城市（这首

诗预言了华兹华斯的“伦敦”的诗行)。不过根据评论者的意见,这里运用了象征主义手法:在我们面前是一个非常时期的伦敦,它在期待法兰西的武装干涉和叛乱——革命的烈火会从大陆蔓延到岛上来,同时普鲁士的军队可能不知不觉来到这个城市,这是英国的国王——按其出身是德国人——召唤他们来的,因此诗人看到人们的脸上的冷漠和忧郁不仅反映日常生活的重负,而且反映了贫困,诗人为祖国而担忧。同样应正确地理解《老虎》这首诗,因为它不是一般的壮观力量,而是革命能量的反映。

这首诗——如研究人员所确认的——在诗人有生之年已经受到欢迎,只是我们关于诗人命运的概念复杂化了,往往以诗人生前未被承认的经典作品的流行版本的态度,来对待诗人的命运。须知当代最著名的画家看了布莱克的插图和版画后,都承认它们的独创性。熟识他诗作的权威文学评论家,也照样高度评价了他的才华。布莱克毕竟处于创作环境的边缘,处于自己时代的杂志论战之外。关于他在出版物上甚至没有争论,虽有抨击,但只要在例行的文学进程之外,他就不予理睬。为什么会这样呢?在总结这一切时,可以认为除了偶然的情形之外(当然也有自己的作用),布莱克在文学道路上的主要障碍是他的宗派主义。他本质上是个宗派主义者,因为他的观点和福音派相关连,和最民主的、极端反宗教的新基督教流派相关连。笛福在自己的时代也是这样,布莱克和他一起找到了永久的安息,在英国宗派主义通常比无神论还要可怕,正因为在宗教的分歧中扎下了等级怨仇的深根,总有一天会导致革命和国内战争。

上面说到布莱克上了年纪时被崇拜者所包围,即便这些崇拜者为数不多(其中年轻的画家占多数,他们象征性地自称为“古人”),布莱克真正被承认是在他死后。在他死了十五年之后——十九世纪四十年代,重新创办了“前拉斐尔派协会”。布莱克以他号召停止关于中世纪黑暗的谈话(雷诺的论文页边批注的评论),以他手工简陋的书籍和紧张的唯灵论,被渴望再现陈旧而毫无创造精神事业的诗人和画家们吹捧为先知,这是新浪漫主义对资产阶级进步的反应,在世纪末布莱克终于被尊为英国象征主义者。在我们这个世纪①,特别是在现代派的圈子里,布莱克的名望在日益增长,并且首先推出了咬文嚼字未来派的作品和色情文艺,这些特征在一定程度上都是他所具有的。可见,布莱克死后人们发现他在很大程度上属唯美主义,此前人们为了涂黑他诗歌中的一些特点,而强调另一些特点。但是不管怎样,总有一天布莱克这个“被抛弃的先知”会和当代人站在一个行列

91·

① 此处指二十世纪。——译注

里，人们也许对他估计不足，或者完全不会去注意他。

华兹华斯和柯勒律治都被公认为“湖畔派”的奠基人和领袖，英国浪漫主义运动的创始人。

威廉·华兹华斯(1770—1850)是管理贵族地主事务代理人的儿子，出生在英国北方的科考茅斯湖畔，在本地中小学和剑桥大学上学。他到过全国各地并漫游大陆(首先在法国)，然后回到故乡，和诗人朋友一起在此定居，“湖畔派”由此而得名。

“湖畔派”这个称号的来历像通常一样，并非偶然，在辩论时，它来自“流派”的反对者，含有嘲笑这个诗人团体的著作中水分过多，废话连篇。这个团体除华兹华斯和柯勒律治之外还有骚塞。这些诗人都住在湖畔，不仅自己不承认这个称号，而且还否认他们创作的一致性。但“湖畔派”仍然被确定了，尽管他们在精神上并不完全一致。不仅如此，这三位诗人不仅被列入这个“派”，而且把英国所有的浪漫主义者这样或那样地都归属于“湖畔派”。

华兹华斯的第一批诗歌创作从十八世纪九十年代开始发表，它们没有引起出众的反响，其中就有对法兰西革命事件所作反应以及后来充沛的激情为惊恐和叛离所取代的反应。在和柯勒律治共同出版了《抒情歌谣集》(1798)之后，华兹华斯的名声开始被肯定，而且随后被保存下来并成为一种典范：他被认为是英国最大的抒情诗人之一。

华兹华斯的遗产由于他的长寿而内容显得非常丰富，这就是抒情诗、抒情谣曲、叙事诗。其中最有名的是长诗《远游》(1814)、《比捷尔·贝尔》(1819)、《马车夫》(1805—1819)、《序曲》(1805—1850)。《序曲》被公认为是诗人的精神自传。此外，他还留下了几卷书信集，广泛描绘湖畔的记叙文和一系列论文。在这些论文中，第二版《抒情歌谣集》(1800)的绪论占有特殊地位，它在英国文学中有着重大的意义，被称为“序言”：这像是整个诗歌时代的前奏。

按照传统的说法“序言”被认为是华兹华斯一个人撰写成的，但是柯勒律治作为顾问显然也参与了，尽管一般地说他具有更多空谈理论的倾向。在第一版《抒情歌谣集》里就有一个简短的序言。在1800年第二版中仍然保留了原来的思想。这些思想包括：说这些歌谣是尝试性的，是“社会趣味的测验”，除此之外，《序言》增加了内容，如关于诗歌语言的标准和创作过程等等。“序言”在原则上是人们广泛理解的自然宣言，如同反映在诗歌中的生活本身，如同没有矫揉造作的自然直接表现方式。

诗人华兹华斯主要的创作业绩，在于他好像用诗歌来说话，显然没有一点儿紧张气氛，也没有一般采用的诗歌假定性。当然，在今天看来，他的诗

歌中显出许多传统的东西，但是在他那个时代，按普希金的说法，这仿佛是“奇怪的词语”。“我们想在不平凡的阐述中表现平凡的事物”——后来柯勒律治说明了《抒情歌谣集》的构思。他们彼此分担了任务。华兹华斯承担平常的东西，柯勒律治应使不平常的东西接近于读者，并几乎把神秘的、幻想的东西变成了物质的东西。原则只有一个：凡是只要涉及诗的写作，就应该产生自然的印象。

《抒情歌谣集》展现了柯勒律治的《老航海家的传说》和华兹华斯的《丁登寺旁》——这个集子包含着两位诗人第一流的著作和诗歌的时代现象："五年过去了，冬天替代了夏天，/出现了五次！我又听见从山上泻下来的、瀑布的不大的隆隆声，/我又看见了阴沉的悬崖……"（《丁登寺旁》）。“我看见”、“我听到”——每一个动作和意思都在诗歌中表现出来，像华兹华斯所说的那样，心照不宣。浪漫主义诗人和走在时代前面的诗人的不同之点，在于他们生动地描绘了不仅是他们所看见的、听见的、思考的，而且表现出感受的整个过程——他是怎样看见、听见、思考的，因为诗的心理描写时常用优雅的、晶莹的纯洁心地表现出来。华兹华斯的诗歌语言有时确实十分合乎情理，仿佛在展示生活的诗情画意的同时，诗歌本身完全消失了。

92・

普希金的抒情诗使我们认识了这一现象，并且利用这个例子可以说明，为什么华兹华斯（像抒情诗人普希金一样）在祖国的疆域几乎默默无闻，同时他的优秀的诗句对他的同胞又意味着什么呢？“我忧愁而平静；我的忧伤闪闪发光……”（普希金）。有时华兹华斯确实是不能传达（在译文中）：诗意浓浓和淡雅如风，内行和自然。“谁也不能发挥出那么丰富的想象，能把琐事描绘成有深刻感情的源泉，谁也不能在描写内心普通的活动时显露出那么高昂的激情”——海兹利特评论华兹华斯时说道。

华兹华斯好像不需要任何专门的“诗歌”条件，就能在任何对象中找到诗歌。平常的世界，普通的语言——这样的选题，这样的风格都完全表达了华兹华斯的生活哲学。“在过眼云烟的光芒处，他描绘出大自然的理想”——普希金就是这样地确定了他的立场。诗人生动形象地在自己的诗中描绘了简朴的生活，他号召从成长的狂热城市回归到大自然永恒的宁静中，他表现出大多数浪漫主义者共有的特点——幻想哲学的保守主义，这是对资产阶级进步的一种反动。华兹华斯的这种保守主义最终过渡到政治上的反动性；但是在某种程度上关于世界的和谐，关于人与自然统一的回忆，却成了对无情的投机取巧的必要修正，并在其中人们看到了时代的主导趋势，正因为如此，抒情诗人华兹华斯表现了真正的起良好作用的和有魅力的感情。虽然在短暂的期间华兹华斯领导了强劲的诗歌运动，也不仅仅是领导了诗歌运动，其实质是对正在成长的资产阶级的反抗。在浪漫主义运

动中不管诗人接近哪个阵营，无论是反抗者拜伦或者是善良的骚塞，谁都不能退出华兹华斯所确定的界限。

抒情素描画是华兹华斯遗产中的优秀作品。于是这条界线便立即显露出来，华兹华斯企图把“无动于衷的观察者”（正如《爱丁堡评论》期刊编辑弗伦西斯·杰弗里所表示的那样）的立场，扩大到史诗观规模，比如说他的叙事诗。在他冗长的史诗中，内在的非情节性，没有一点儿讽刺意味，甚至连米粒大的幽默也很缺少，极度的韵律，这一切都激励了当代人，并赢得了诗人的名声（“华兹”Word英文的意思是“谈话”或“最贴切的字眼”，“华斯”Worth英文的意思是“贵重的”），人们称他为川流不息的谈话者。华兹华斯肯定了普通而“自然”的生活的完全公正，有时却把单纯和蒙昧无知混为一谈。他在抒情歌谣和叙事诗中，证明了缺乏理性的智慧，看来它不仅是糊涂虫所固有的，而且是又笨又犟的人所固有的（《愚蠢的男孩》、《皮特尔·贝尔》），他的抒情歌谣和叙事诗近似讽刺性地摹拟作品，和评论家一样他照样不错过可利用的机会。

当代人对华兹华斯的评价是审慎的——这必须注意到，诗人自己及其周围的人是怎样看待他的言词，一些文学史家描绘了诗坛保守分子和革新家之间毫不妥协的斗争。其实同样一些鉴赏家对华兹华斯的评论，既有同情也有批评。须知那些合乎情理的代言人远没有经常成功地实行自己的方针。

华兹华斯的寿命超越了自己的时代和才华。越来越新的和越来越多的官方荣誉都落在他身上，使他成为一个宫廷诗人，这就是所谓的奖金获得者，但是却不能挽回他以往岁月丝毫没有被美化的诗歌价值。“我们聆听他，信任他，爱他和捕捉他那温顺的眼神”——新一代浪漫主义者罗别尔特·布拉乌宁克这样责备“这位已堕落的诗坛领袖”。年轻的诗人说：“莎士比亚和我们在一起，弥尔顿和我们在一起，拜伦和雪莱给我们年轻诗人以支持，而华兹华斯告别了自由的队伍，和奴隶们一起去了后方。”

获奖诗人被保守派竭尽全力地捧上官方诗坛的奥林匹斯圣山，他离开真正诗歌的前沿而去。但是他的诗篇（他诗歌遗产中真正的东西）保留下来了。“老一辈”和“新一代”中任何人在任何时候也没有否认过这一点，任何人也没有拒绝过这位优秀的诗人，他永远以充满热情的诗歌语言面对自己的同代人和后代人。

诗人塞缪尔·泰勒·柯勒律治（1772—1834）是华兹华斯《抒情歌谣集》的合著者，其创作道路的形成极富戏剧性。他是外省神甫的第十个儿子，很早就显露出自己杰出的才干；而这种天赋也给他带来不幸。他上过剑桥大学，不知什么原因停了学。他突然成为龙骑兵团的成员，也不知什

·93

么原因意外地被开除了。为了组织“大众意志”公社，他和骚塞准备去美国，但是这个计划没有实现。他在德国旅游的时候，还没有深刻体验到德国的浪漫主义精神，只是后来忽然想起才着手阅读和研究德国当代作家。从十九岁起还在上大学时，他便开始抽鸦片，结果成了这种麻醉剂的终身奴隶。柯勒律治作为一个多年患者的生活道路，实际上是在一个耐心而忠实的医生朋友家里走完的。

柯勒律治在自己文学道路上显示的创作高潮，是在《抒情歌谣集》出版的前夕。根据传记作者的说法，《出奇迹的时刻》(1797—1798)实际上拖延了将近一年。在这段时间里柯勒律治创作了《古舟子咏》，并开始写《忽必烈汗》和《克里斯特贝尔》，还写了一些抒情歌谣和优秀的抒情诗(《半夜里的严寒》、《夜莺》、《日出前的颂歌》、《致华兹华斯》)。他的抒情歌谣《古舟子咏》和华兹华斯的作品共同出版在一个著名文集《抒情歌谣集》中。《忽必烈汗》和《克里斯特贝尔》被浪漫主义派确定为特殊体裁而留下作为《残卷》。很多年以后(1816)它们才刊登出来，这立即使当代人大吃一惊，比如雪莱从拜伦口中听说《克里斯特贝尔》时，几乎失去了知觉。

柯勒律治诗歌的主导思想——在于对生活中经常存在的，无法理解的，神秘的，难以改变的社会意识的领悟。秘密骤然闯入日常生活的进程，就像在《古舟子咏》中：故事不是从开头就展开，而是由一个不寻常的讲故事人——古代水手在仓猝叙述中开始的，古代水手不让青年去参加婚礼，并用“火急的目光凝视着他”。

作品中的青年角色是专为读者而准备：叙事诗的确应当出其不意地引起读者的极大兴趣，根据当代人的反映，柯勒律治这一手的确很成功——在平凡故事的掩盖下展现出幻想的，幻想的照样出乎意料一跃而变成平凡的，然后又变成幻想的。古代水手讲，有一次装完货，他们的航船起锚，按一贯的航线运行，途中突然风雪交加：“它凶猛地袭击我们，桅杆吹弯了，折断了”。

这不是一般的风雪——而是玄之又玄的灾难或报复降临到人的头上，因为人违反了大自然自古以来的秩序：水手因为无所事事而杀害经常伴随着海船的信天翁，因此大自然便报复全体船员，用风暴，用致人死命的方式，用寒冷或酷热猛烈攻击海船。水手们必定遭受痛苦而死亡，主要是渴死。要是不幸的受罪人中有个别幸而生还，除了遭受特殊的惩罚，还要终生忍受痛心的回忆。古代水手无休止地忍受吓人幻景的折磨，为了缓解这种心灵上的折磨，他见到第一个男人便讲述起自己的故事。

明快的、真实的、引人入胜的描写使听众和读者都惊叹不已，作品中一幅幅图景十分稀罕，令人倾倒：圆盘似的太阳船的缆索看起来好像是监狱

铁栅栏里囚徒的脸孔;海船的幽灵追踪着船舶;水手幽灵站在死了舵手的船的周围诅咒着不走运的同伴。在这些鲜明的(甚至夸张的)图景里常常可以看出事件的因果关系,所以在页码边上说明灾难产生的原因:“古代水手违反了好客法则,打死有益的鸟类”等等。经过假定性的装饰表现出心理主义,这一切手段——从最明亮的文字色调到作者的自注——为了表现内心感受的再现而论述,即使那种感受是在干渴许多天之后发生的幻觉,或者是身体感觉到脚下硬土地的感觉。柯勒律治在自己诗中把每一种精神状态置于动态之中,把朦胧和幻想状态及时代失落感刻画出来,这不仅是他在诗歌中,也是在整个文字发展中一项创造性的贡献。《古舟子咏》的感化影响甚至在托尔斯泰的《暴风雪》中都可以感觉到,不用说在更早的浪漫主义的自白中,而且柯勒律治用自己关于《守卫》(1830)诗歌的片断给普希金的抒情诗《是时候了,我的朋友,是时候了……》以启迪。



柯勒律治《古舟子咏》Г.多莱插图
1875年 剑桥大学图书馆

“抒情诗人柯勒律治的抒情歌谣中如此鲜明地表现出的创新,是和他的理解深度,或者是和他窥视人类命运的新的悲剧方面分不开的,它宣布了法国大革命的失败和资产阶级自私自利、平庸乏味、唯利是图的‘自由’王国的巩固。宿命孤独的主题,甚至人们的离群索居、难以理解的个性孤僻,以及那种在生死边缘的恐怖,对许多人来说都变成了一种生存,并在很大程度上决定了这些叙事诗的哲学和心理的内容。这一主题在今后的半个多世纪的时间里,通过世界文学的各种变体和改变得以表现出来,从爱伦·坡到波德莱尔和象征主义者,然后直到我们这一时代的存在主义。柯勒律治的这一主题首次以悲剧的力量和充满激情的真诚加以宣布。”(叶利斯特拉托娃语)

柯勒律治的散文作品、传记和评论在文学史上占有重要地位,总共编辑了好几卷,其数量超过了他留下的诗歌作品,如莎士比亚讲义(1812—1813

年最先读到的一批讲义)、《文学传记》(1815—1817)、不连贯的笔记《落叶集》(1817),以及《席间会话手册》,这最后一本书,是他晚年主编的,并且在他去世(1835)不久出版。这本书引起了普希金的兴趣,并启发他创作了自己的《会话手册》。

柯勒律治的评论遗产作为创作自我观察的经验,内在发展的描述,精神漫游的图画或者按作家自己的说法,精神上的徘徊等,都是很重要的。柯勒律治革新和发展了这种特别的文学批评体裁,它在英国文学中从本·琼森的《建设的森林,或札记》开始就十分有名。的确,他也知道弗·施莱格尔的《作品片断》和其他德国浪漫主义的评论著作,曾经给予他以显著影响。英国的这位诗人评论家在描述创作意识的现象学时,即使就其自己的哲学(唯心的)基础来说,并无独创精神,但是,他意识到了并且极具表现力地描写了作家工作的这一难以捕捉的重要时刻。在研究家中,关于柯勒律治的"想象理论"的独立性和合理性达到什么程度的辩论,直到现在还没有平息,他们在很多方面重复和回忆了康德的思想,但毫无疑问,创作幻想的活动,充满灵感的激情和报复的辩证法,作者读者相互关系的特殊性,艺术家心灵中复杂的审美和伦理的冲突——所有这些在柯勒律治的评论中都十分鲜明地刻画出来,并且增添了他的诗歌成就。

第三位被归之为"湖畔派"诗人的是骚塞(1774—1840),他是裁缝的儿子,很小便失去母亲,作为孤儿他在富裕的亲戚家里长大,被送到葡萄牙的一个英国商业中心,因此便成了这个国家的语言和历史的行家。他在伦敦威斯敏斯特区学校和在牛津大学上学。柯勒律治有一次来到大学,两个诗人从此相识,他们的关系具有特别精神联谊的性质,这个联谊的纲领影响极远,以致要在大洋彼岸建立乌托邦大同世界。这个未能实现的计划的产生,远在建立乌托邦大同世界成为库珀长篇小说情节之前,远在英国本土的罗伯特·欧文组织了一个规范的村镇之前:类似的思想到处传播,它们的扩大传播,当然是美国独立战争和法国大革命的结果。

95·

对这些思想的迷恋,在骚塞的早期诗剧作品中有所反映,如《圣女贞德》、《沃特·泰勒》、《罗伯斯比尔的衰败》,但是无论在创作方面,或者在社会活动实践方面,关于实现共和政体的思想在骚塞那里没有任何发展,也没有任何实际体现。从1806年开始,骚塞已经得到国家资助,在1813年他(远在华兹华斯之前)就获"桂冠诗人"的称号。拜伦在自己的叙事诗《唐璜》的讽刺献辞中,抨击了骚塞讨好宫廷的做法。对于拜伦批评的起因,当然是因为骚塞用过分的赞扬来从事宫廷诗人的职责,但这对于他最后的创作阶段是有代表意义的。在较早时期,诗人却多少地持另一种立场。他对当时发生的事物和历史都稍微显露出那种具有讽刺特色的观点,在拜伦和

十九世纪文学中都得到了发展。

讽刺来源于对事件的复杂评价，来源于观点的不同，骚塞的抒情歌谣《布伦宁战役》(1798)就基于此。在流血战斗的旧战场上孩子们找到颅骨，并按孩子们的方式提出朴直的问题：驰名的会战是怎样的？这使他们无法理解。老人的回忆中保留了一幅可怕的图画：一切生命财产被摧毁，普遍的痛苦，然而他从传说中知道(后来才得知)曾经是"光荣的"、"胜利的战斗"，那时许多人有幸得到荣誉和财富。老人叙述着，打算把自己的回忆同普遍的传说结合在一起；故事好像在双轨道上迅速"流动"，按照经久不衰的"布伦宁"的稳固概念和英国民族光荣的象征都失去完整性。所以，骚塞的抒情歌谣是非英雄化的叙事传统的起源，并把它同上个世纪的经典著作并列在一起。这种创作手法根本不同于华丽而有韵的编年史，而骚塞后来在叙事诗《审判的幻景》(1821)中的立场，企图歌颂昏君乔治三世，并且为拜伦的令人难以忍受的讽刺摹拟作品——同名长诗《审判的幻景》(1822)的写作，提供了依据。

在骚塞的优秀著作中，关于"异常的"、"难以理解的"、"神秘的"、一般的浪漫主义的概念，都受到了官方检查。"作者是否相信，他得到的应该是真诚，而不只是对流行的阴暗偏见的类似改编?"——骚塞提出了一个尖锐的批评问题，这是指华兹华斯对百姓信仰的神秘主义的崇拜。骚塞开始采用民间和半民间主题，力求讽刺性地阐述那种"老练而浑厚"，那种神秘性。"抒情歌谣描写一个老太婆怎样和别人骑一匹黑马，以及谁骑在前面"《老天裁判主教》(1799)——是这方面成功的尝试，诸如此类风格的尝试在当时得到了推广，在俄罗斯，茹可夫斯基则翻译了这些作品。

与那些为往事而发愁的浪漫主义者不同，他们同往事没有有机的继承联系(用他们喜欢的词语)，瓦尔特·司各特(1771—1832)是苏格兰的从男爵，有权认为自己是历史的一部分：他的家族年史进入了民族编年史。此外，他通过自修掌握了广泛的民族学史知识，搜集了民间创作和古旧书籍及文稿。他的祖父是医生，父亲是律师，他自己后来也成为律师，娶妻之后得到了一个司法长官的职位，并终身履行这个职责。这就是为什么司各特很早就产生创作的欲望，他发表第一批诗歌时只有三十三岁，他四十二岁发表散文作品，因此他仿佛很快赶过了前辈们。

虽然司各特在1796年首次发表了文学作品——毕尔格的译作《列诺尔》，其实并未引起人们注意，但当1802年《抒情歌谣》热烈开展讨论时，司各特又出版了自己的《苏格兰边区歌谣集》(两卷本)，1805年叙事长诗《最后的游吟诗人之歌》问世，使他受到读者的厚爱，以致新诗人被认为是诗歌中的特殊领袖。读者把司各特叙事诗的忠实的民间文学——民俗学

氛围，与华兹华斯和柯勒律治作品的那种观赏的幻想神秘的色彩区别开来。

司各特的遗产丰富：厚厚一卷抒情诗，四十一卷长篇和中篇小说，十二卷书信集，三卷日记。在他的抒情歌谣和长诗中，最著名的有茹可夫斯基翻译的《斯马尔戈尔姆城堡》(1802)、《玛米恩》(1808)、《湖上夫人》(1810)、《罗克比》(1813)。他的历史小说按民族历史题材可分成两组——一组是以苏格兰历史为题材的，最重要的有《威弗利》(1814)、《盖·曼诺令》(1815)、《清教徒》(1816)、《罗布·罗伊》(1818)，和以英国历史为题材的，其中最著名的有《艾凡赫》(1819)、《肯纳尔沃斯城堡》(1821)、《伍德斯多克》(1826)。他的另一组小说取材于其他国家的历史题材，如法国和拜占庭的历史题材：《昆丁·达沃德》(1823)、《巴黎的罗伯特伯爵》(1832)——但是在这些小说中，情节都同样和英国的历史互相交叉。司各特自己把一些小说编纂在一起成为系列——如《小饭馆老板的故事》(其中入选的有《清教徒》、《黑不溜秋的矮人》、《蒙特罗斯的传说》等)；《十字军的故事》(其中收有《订了婚的人》、《吉祥物》)；《姑娘们的故事》使您感觉好像在和孙子讲苏格兰的故事，但是讲着讲着又成了普通的编年史。司各特的当代小说只有《圣·罗门的矿泉》。司各特自己还编辑了一些传记，如《德莱顿传》、《斯威夫特传》、《拿破仑传》等。此外，还有关于当代人的文章，以及对个人著作用序言的形式写的各式各样的自我写照。司各特编辑、注释、出版、发行英国优秀作家的书籍总共有七十多种。司各特和作家特别是和贝伦逊、拜伦、爱尔兰浪漫主义女作家玛丽娅·艾琪渥斯的友好往来和事务上的多方面联系也成为文学史上的一笔遗产。司各特称玛丽娅·艾琪渥斯为自己的前辈，还有一些同代人，虽然有地理上的国界相隔，如歌德和库珀，他都称他们为前辈。对我们(俄罗斯人)来说，自然司各特对俄罗斯的兴趣具有很大意义，他以书面形式和杰尼斯·达维多夫建立了友谊，对普拉托夫的关系充满着激情，并且和俄罗斯文化代表人物 П. 戈利岑娜、彼得·科兹洛夫斯基和一些知识渊博的旅行家们建立了友谊关系，他们都曾经在英国或法国和他会晤过。

瓦尔特·司各特成为生活中的传奇人物，在苏格兰边陲阿伯茨福德领地，一批崇拜者追随着他，他的小诗和长诗在书市上的销售无竞争。同时，大家都公认他享有辉煌的创作和物质的成就，但是他在二十年代曾陷入困难境地。当出版公司的头头欠了银行的债务时，司各特决定偿清这些债务。这花费了他难以置信的劳动，三次中风的打击使他失去了记忆，直到去世他也没有意识到自己还是一个债务人。不过，瓦尔特·司各特很快获得了象征性的奖赏：在1837—1838年间，出版了两卷传记，照样十分畅销，

在那个年代能超越他的成就的，只有唯一的一本书——《野餐俱乐部的死后札记》。

马克思是司各特的细心读者，他评价了司各特的叙事方法，由于这种方法使作家能站在“创作公平判裁”的立场来分析新与旧、过去和现在的矛盾，评价进步的成功与失败。

瓦尔特·司各特的历史画面的具体性，首先和其他浪漫主义者近似的、模糊的、幻想的“旧东西”不同。这种区别，司各特本人在其优秀的苏格兰小说之一《罗布·罗伊》的序言中已经强调过。这个序言的题词引自华兹华斯关于罗布·罗伊的抒情歌谣，而正是在序言中援引了歌谣中的一部分，以便使读者能够判断司各特叙述论战的观点。对华兹华斯来说，传说的首领罗布·罗伊是“憨直”、“土生土长”的化身，诗人以山民—强盗的名义，讴歌了天生的顽强和自然、正确的公正感情。瓦尔特·司各特从自己的立场上说：“完全不应该这样想，这个逍遥法外的非凡人是一个紧跟生活中道德观念的真正英雄，这些观念是光荣的弹唱诗人在他坟前，以关怀他的正直英名而强加于他的。”对于浪漫主义诗人来说，那是假定的浮雕和近似的神话，瓦尔特·司各特不必接受苏格兰爱国主义的教育，也不需要对他称作“宗法制度的生命力”的东西表示同情，所有这一切他都进行了仔细观察，并真正地恢复了活力，这不仅允许理想化，而且允许目睹这种古老的风尚，并为此作出结论。

瓦尔特·司各特在时代和风俗的改变中，以其全部的才干，通过生活的普遍规律，尽力去理解人民的生活。司各特的创作方法是沿着历史主义的轨迹形成的，而历史主义是在十八世纪下半期逐渐形成起来的。从扬格关于每种意识的独立意义的思想，到赫尔德关于这一思想在各民族文化和个

·97



1812 年瓦尔特·司各特居住的城堡 阿伯茨福德 豪斯 当代摄影

别时代形成中的传播，然后通过认真的搜集工作，并与诗歌幻想的大胆腾飞相结合，以此来洞察“往日的边际”，于是产生了对往事，对特别世界的观点，这是一种具有自己概念的——当今公认的、需要努力和斗争的观点。

应当指出瓦尔特·司各特著作中一些相同结构的特点，它和作者的立场相关，并在以后的文学中传播，成为极其常见的特征。首先，叙述者本身几乎不具有个性，然而他通常出现在故事中，完成了并非具有表现力的，却极为重要的作用，因为他直接地表达了往事，是过去和当代之间承上启下的环节。他不是事件的参与者，因为描写的时代已经是很久很久以前的了，而他仍然是继承人和捍卫者。甚至在《艾凡赫》中，其情节取自六个世纪以前，瓦尔特·司各特也用一些序言，一些通常的手法来叙述，使读者能和久远的过去直接沟通。小说中描写了五千年以前久远的往事，而其故事仍像口述那样浮现在读者的眼前，一代又一代地表达关于往日的真实。瓦尔特·司各特描绘了遥远的过去，避免了和当今事件的混淆，他不用类比，或者像普希金所表达的那样引用典故——用暗示、寓意，把历史变成被装饰过的现代，然而他并没有把过去表现为雷同现象，而是像发生在不久之前，如同当代的事情。这不是用历史材料编织的寓言，而是对发生在今天的事情的久远原因的一种努力阐述。

普希金觉察到瓦尔特·司各特的这些特点，它们是司各特完全公正地在两位久远的大名鼎鼎的前辈——莎士比亚和笛福那里发现的。其实司各特领会并掌握了自己伟大同胞的经验。因此他按照自己的方式和创新的方式做出了许多能显示其成果的业绩。

98·

众所周知，莎士比亚把编年史的材料戏剧化了。他历史剧中的人物多半是驰名国内外的、现实生活中的人物，此外也有虚构的角色。司各特使现实与虚构形象的比例发生了变化。在他那里，自己创作的人物占据了故事的大部分，而且是首要方面；而历史活动家则退居次要方面，成为无足轻重的人物。在莎士比亚那里，早有一种传说，他不得不以自己的权威来使人相信剧中被描绘的东西；司各特则仿佛从另一端展示编年史，从不太有名的、个别的、杜撰的部分开始，他马上去检验而不是确认传说。莎士比亚仿效传说、遵循传统，用非凡的鲜艳色彩在共同记忆的绣花底布上刺绣。瓦尔特·司各特自己创作绣花底布，使传统的角色重新扮演成那种“家庭的形象”，普希金在他的方法中则如此准确地界定和高度评价了这样的形象。甚至在《罗布·罗伊》中把历史人物的名字印在封面上，而把这个在现实中存在的人物的命运在序言中予以介绍，罗布·罗伊仅仅在书的末尾才出现，并且频繁地出现在登场人物的谈话中，并形成了一种背景，从这个背景中，他本人只在结束时，方出现在舞台上。这样的布

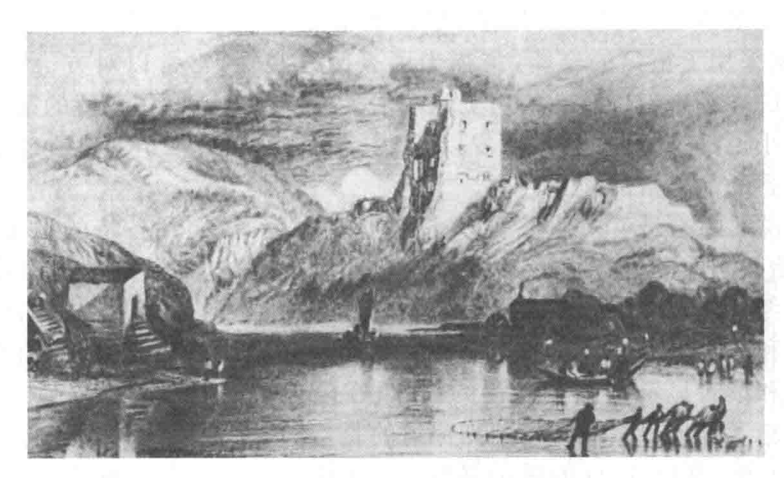
局有可能揭示一个过去好像神秘不解的国家,而这些从前的图景“使当代人感到几乎十分美好”。

研究家还发现司各特“苏格兰”小说又一个重要的结构特点:小说中叙事的基本观点被英国人借用了,尽管情节多半发生在苏格兰。在这个方面,作家采用了笛福的经验,笛福为了表明客观性,常常以对方、敌人或中立人物的立场来叙说复杂的历史和政治事件。瓦尔特·司各特的第一部历史长篇小说《威弗利或称六十岁以前》中,就是这样展现情节:重现了外来人所熟悉的最丰富的地方色彩。

小说的中心是英人爱德华·威弗利,其家庭,按照司各特的说法,承受了“政治和教会的保守偏爱和成见的全部负重”。这种阶层的道德准则经受住了考验,当威弗利前往苏格兰服兵役,接近到可以协同作战时,便同别的民族和社会的概念世界产生了冲突。作者在详细描绘故事时,给自己的主人公和读者显示了一个神秘的国家,在陌生人面前,展现了一个仿佛是被人遗忘了的世界。威弗利感到惊讶的是,呈现在他面前的景象很难联系起来:抢劫、兽行、内讧的极端暴行——在这里这些只是某种平常的、每天都会发生的事情,还有人格问题上令人难以置信的脆弱。威弗利在一些人那里得到同情;在另一些人那里则被怀疑,而在决战中他却成了自己部队的敌人。不过浪漫主义错综复杂的情节的意外转变,给威弗利扫清了通向幸福的道路上的一切障碍。长篇小说以象征性的婚姻而结束,联合了两个旧式的家庭——一个是英国的,另一个是英格兰的。这一切都发生在1745年:在苏格兰的历史上是一个特殊的日子——这一天,这个山国最后实现了恢复自己独立的重大愿望。司各特并没有摒弃苏格兰的爱国主义,而是把自己想象为一个不列颠人,由此他力图表现每一方面的正确性和非正确性——对于各种不同的思想、国家的统一或民族的独特性,还有统一的思想,这如同历史之必然,占了优势。

《威弗利》的成功使往后的一系列长篇小说得以出版,这被称为“威弗利的系列”,尽管每部书都有自己独立的情节。在长篇小说《清教徒》中,司各特又重新展现了全部的复杂性,残酷国际冲突的大混乱。司各特把作品的情节时间推移到历史中去,即十七世纪最后三十余年,他描写的已经不是苏格兰的天主教徒,而是处于极端信念的长老会教徒——新教徒(清教徒)。苏格兰清教徒原来是革命精神的捍卫者,他们终于忘了恢复英国王朝的王位。情况的复杂性在于他们捍卫的是狭隘的宗派主义、帮派的民主主义,在于苏格兰人这一次违反了时代的趋势。然而新的封建地主反对苏格兰的民族独立,表现出了他们的残酷和放肆,但仍然动摇了停滞的生活根基。在描写历史冲突中,作品的尖锐性和艺术的客观性,得到了马克思高度评

价，认为这部长篇小说提供了可靠的根据。在《当代英雄》中，正是《清教徒》这本书在决斗前夕落入了小说主人公毕丘林的手中，在这生死攸关时刻，它吸引了莱蒙托夫的主人公。



特纳 月亮升起 司各特《散文集》第七卷卷首插图
米勒版画 1834年 伦敦 不列颠博物馆

99· 下一本"苏格兰"小说《罗布·罗伊》的情节，瓦尔特·司各特把它归于一个具有重要历史意义的日子——1715年。如果1745年的武装起义是苏格兰人为达到自由而采取的最后一次有重大意义的企图，那么1715年是较早开始的一次企图。

"世上许多东西太坏，但非颂扬它不可；太好，又必须诽谤它，就像罗布·罗伊"——这些引自小说末尾的话语，不仅可以视为出自有野性的豪勇山民之口——司各特通常称他们为"苏格兰的罗宾汉"。而且是作家对一切现象所处态度的基本原则——具有历史意义的原则。司各特力图使当代人理解，他们的公平与不公正的概念和现实生活中的复杂性相比太狭小了。这部小说的主人公——司各特通常从类似的角色中挑选出性情直爽的、甚至老实的英国青年人，他在和守旧落后的古风直接交往中势必要审查和重新考虑自己的许多信念。司各特同人民生活的接近和丰富的社会经验，有助于他具体描写出人物在社会历史的错综复杂中真实的相互关系和各自的态度。正是《罗布·罗伊》引起歌德下面的一段评价："的确，这里一切都写得意味深长——资料、内容、特点、叙述……我们看到，英国的历史是什么，从英国的历史中可以吸取什么，什么时候有才干的诗人掌握了这笔遗产。"首先，司各特吸取的是严格的生活辩证法，因为一秒钟也没有改变过对罗布·罗伊的同情，按人性也完全可以谅解罗布·罗伊，因为他的无法制服

的勇敢令人钦佩。司各特总是让人理解，这种野蛮正在消亡，确切地说，它将被迫成为过去。

瓦尔特·司各特紧接一系列“苏格兰”小说之后，开始写作取自英国历史的小说，其中最优秀的是《艾凡赫》。这部小说的情节几乎取自英国历史的源头，那时的英国人还只有唯一的一个民族，那时还能强烈地感觉到本地的盎格鲁撒克逊居民和外来的征服者——诺曼人之间的差异。司各特在其他领域继续深入研究各种问题——地方和全国的冲突、守旧落后和进步的矛盾。被贪财的封建地主压迫的人民——这就是小说的核心形象，是从许多人物中形成的，人民最袒护的是罗宾汉，他是在洛克斯里的名望下脱颖而出的。情节本身是假定的，仿佛用生动的材料锻造成的，这种材料是从民间风潮的事件中强有力地冒出来的，比如，人杰的独断独行、骑士的比武诸情节。

·100

在瓦尔特·司各特的“英国”小说中，《伍德斯朵克》(副标题《关于1651年的中篇小说》)占有特殊的地位。它是一部关于资产阶级革命时代的小说，更确切地说是关于克伦威尔共和国的小说。既然对资产阶级革命的主题，英国的浪漫主义者没有广泛细致地研究过，那么瓦尔特·司各特对这一主题的态度就有双倍的深远意义。普希金把这部小说和雨果及维尼的惊人的虚构相对比，在司各特的风格中找到了符合描写时代精神的谦虚和稳重。

瓦尔特·司各特塑造了一千五百多个人物。他们当中每一个人物都被安排在具有历史意义的时代，并且都以人类相互关系为线索与自己遥远的环境直接相联。司各特在自己的小说中，描写了许许多多不同的时代——从英国的中世纪直到苏格兰当代，每个时代展现出来的背景，不像是用道具摆出来的，而是活生生的一个世界。司各特保留了惊险的和“哥特式”的小说成分，自由地注入民间创作的情节和有据的准确材料，这一切都被置于中心任务之下：创造在一定时代范围内人类命运的令人信服的历史。他在1830年再版的《艾凡赫》的序言中写道：“作家用自己的理解力把个性特征和明显的共同特征区别开，他凭自己的想象力创建了时代，塑造了英雄人物，表现出他们怎样思考和言谈。”换句话说，目的在于表现为什么“在环境的压迫之下，在政治的激情之下，过去时代的人们是这样行事，而不是那样行事”。

瓦尔特·司各特所发展的创造气氛和环境的方法，被十九世纪的小说家所接受、完善并经常运用。在一定意义上，按照创造“时代”的方法，不管怎样——都是过去的时代、正在过去的时代或者未来的时代——十九世纪的小说成了“历史的”小说。时代的距离可以缩短到几年、几天，甚至完全

没有时间。按照瓦尔特·司各特的艺术手法，这仍然都是“历史”。他不仅是“历史”小说的奠基人，而且还站在往后散文的源头，因为任何叙述的都是往事。按别林斯基的说法，瓦尔特·司各特使艺术和现实互相靠近，用历史作为中介。他是一个文学大国的特别世界的创始人，这个世界的成就具有远大的未来。

拜伦和瓦尔特·司各特处于同一时代，他是司各特的读者和崇拜者，后来他俩成为朋友和通信人。司各特也十分推崇拜伦，他认为拜伦是诗歌中无与伦比的对手，并自愿地将诗坛的桂冠让给拜伦。

乔治·戈登·拜伦(1788—1824)是英国浪漫主义在全欧范围内最有影响的、最著名的人物。普希金称他为“骄傲的诗人”，他使同时代人感到震惊和困惑。拜伦是创造性的人物，他诗歌的“生动激情”和他戏剧性的命运曾引起社会广泛强烈的反响：时而赞美又同情，时而愤怒又仇恨，时而充满惊慌。

拜伦的命运经常反复，尽管形式不一，但同样是那令人难以置信的处境，那时诗人感觉到自己既享有特权又卑躬屈膝，既是优秀的又是受歧视的，既富有又贫苦。他一生都处在同样的境遇中，这种处境持续给他提示了全部创作主题——被践踏的尊严，被束缚的力量，受到严重破坏的美，似乎是亲朋好友中的孤寂生活。他是美男子，但生来是个跛子，母亲爱他也折磨他。像瓦尔特·司各特那样，拜伦也有理由认为自己的家史是民族编年史册的一部分：自己的出身不仅古老，而且和英国、苏格兰的皇亲国戚、名门贵族有联系。拜伦一家从威廉一世征服者时代就参与社会活动，在十六世纪得到了领地和爵位，十七世纪的资产阶级革命暂时中止了他们的飞黄腾达。拜伦的家庭纠纷，特别是父亲的放荡导致了家庭的破产。诗人继承的城堡——纽斯台德修道院是由一所旧修道院改造的，据目击者说，它建造在废墟上。拜伦在贵族学校哈罗公学和著名的剑桥大学度过的岁月，在他自己的印象中很愉快，但是总的来说，是白白浪费了年华，因为他大学没有毕业，尽管在那里他寻觅到终身的朋友，并且开始了写作生涯。

拜伦编辑的抒情诗集《闲散的时刻》(1807)中的早期诗歌，以其典型的浪漫主义的为逝去岁月而忧郁为特征(《父亲们的家呀，你破产了……》)，但随后他发表的诗作却回敬了曾经蔑视过他的评论者，这证明了诗人勇敢而善于论战的特殊气质。在使人大吃一惊的讽刺长诗《英国诗人和苏格兰评论家》(1809)中，拜伦直接报复了那些欺负自己的人。此外，他还尖刻而具体地评论所有当代有名的诗人和另外一些评论家。人们公认他是一位能促使所有对手重视自己的文坛战士。

他能在具有拜伦风格的讽刺长诗中表示出捍卫自己的力量。他的朋

友、传记作家托马斯·穆尔说过："拜伦全力追求真实"，这就是他的普遍追求。本性的丰富多彩和富于感染力，也表现在拜伦的第一部讽刺长诗中，评论家将拜伦视为老一辈浪漫主义者的顺从模仿者，无所事事的贵族蹩脚诗人，并且希望炫耀一阵那个时候时髦的怀乡病。但是拜伦本人反对浪漫主义的保守思想、非理性主义、神秘主义，并申明自己倾向于启蒙的理性——一句话，他表示了一种极为独特的立场：其基本情绪（不满资产阶级化的现实）当然是浪漫主义的，然而浪漫主义本身及其振奋的思想，也是从批判立场加以考察的。

为了使浪漫主义者对现实信服，拜伦按照具有代表性的路线到海外旅游——到东方，到浪漫主义者讴歌的边陲去。假如如今的浪漫主义诗人向往从来未居住过的城堡，那么他们当中的许多人只好去想象东方的异国情调，而无法实际上看到它。拜伦的城堡，即使没有完全毁坏，也是他自己的，实际上他已开始遥远的旅程，访问了葡萄牙、西班牙、马耳他岛、阿尔巴尼亚、土耳其和希腊。那时他模仿传奇人物列安德尔，渡过土耳其达达尼尔海峡，关于诗人这项体育运动的英勇行为的消息，和随后其他有胆量的创举，构筑成拜伦的光荣，巩固了他真正浪漫主义者的名望，不仅是他的诗歌创作，而且是他的诗歌生涯。

文学朝圣者在两年之后回到了祖国，在拜伦眼前立刻浮现出母亲的临终告别和勋爵们在豪华厅堂的身影。尽管他没有带回实际的成果，但他按传统方式发表的开幕词却引起了强烈反响。拜伦为所谓的"卢德派"和手艺人进行辩护，他们这些人为被技术革新弄得一贫如洗，而把自己的愤怒倾注在机床上。他对生活中的新主人们，对那些准备把人的生命"贬低到编织长筒袜的机器之下的人"表示了绝对的反感。

"一早醒来，我发现自己已成名。"诗人拜伦认识到了自己的价值和已出版的叙事长诗《恰尔德·哈罗德游记》的前两章（1812）密切相关。长诗的体裁是旅游日记体，好像是两个人在记录，一个是长诗的主人公，一个是作者本人。在1813—1816年间，拜伦创作了一系列反映东方之旅各国的诗篇"东方叙事诗"：《异教徒》（1813）、《阿比杜斯的新娘》（1813）、《海盗》（1814）、《柯林斯的围攻》（1815）、《莱拉》（1814）、《巴里西纳》（1815）等作品。在柯勒律治的抒情诗中，东方情节和拜伦的东方叙事诗相比，显得平静和辞藻华丽。恩格斯注意到拜伦的激情令当代人非常惊讶。拜伦"东方叙事诗"的主人公向一切挑战，极力捍卫自己个人的自由权利，首先是感情的自由，无论是爱或是恨，这些主人公在读者和批评家的接受中成了一个"拜伦式的"主人公综合形象。

在那个时代，拜伦的抒情诗一出现便征服了读者的心——《纽斯台德修

道院》、《致季尔札》、《哀歌》,"拿破仑抒情组诗":《拿破仑久违了》、《荣誉团之命运》等。拜伦以单行本出版的有"希伯来歌曲组诗":《她走在美的光彩中》、《我的心多么忧郁》、《失眠人的太阳》等,这些诗是在东方之旅中为浪漫主义者的共同兴趣而作。随后为了掌握同代人还没有应用的新素材,拜伦不仅着手研究《圣经》故事的情节,而且开始研究亚美尼亚语言,为汲取第一手创作材料创造条件。

102·

在这个时候拜伦成了时代的真正英雄。他的生活展现在整个天下——"大千世界"的眼前。围绕着拜伦产生了很多议论,这些议论像绝大多数的传统那样,大体上是虚构的,但并非完全没有根据。1815 年初勋爵拜伦和安娜贝拉·弥尔班克结婚,可是到了年终便发生了婚变。"别了,如果是永远的话,那么,永别了"——不久拜伦便写下这些诗行,它引起普希金的特别关注。1816 年拜伦再次离开英国,从此再也没有踏上祖国土地。

拜伦离开祖国之后,关于他的文学论战显然尖锐化了,并且引发了对他不利的流言蜚语。《爱丁堡观察》对《恰尔德·哈罗德游记》和"东方叙事诗"的高度评价,使大家对他新作的争论更趋激烈,并且文学评论家的议论本身可能是公正的(特别是普希金同意这些评论),表现出具有道德、宗教、政治背景的、带有凶狠而有偏见的攻击。瓦尔特·司各特当时已注意到诗人的内心状况和社会处境的复杂性,他与拜伦交好,尽管和他在具体的文学上或政治上的意见有分歧,看到了他"所谓诗人气质特性的惊人结合"。司各特说:"勋爵拜伦比世上任何人都更有权利追求这种气质——以他全部的力量和所有的弱点,以他无限的渴望享受,以他非常敏锐地对快乐和悲伤的多情去追求这种气质。"

正是这个时候,拜伦经历了非凡的创作高涨时期。1816—1818 年间他创作了新抒情诗,特别是《谢立丹之死咏叹调》、《临近八月的斯坦斯体诗篇》,短诗《锡庸的囚徒》,诗剧《曼弗雷德》,叙事长诗《恰尔德·哈罗德游记》,历史长诗《马泽普》,长诗《塔索的控告》。被称为"威尼斯中篇小说"的叙事诗《别波》,在这部叙事诗中,诗人阐明了在《恰尔德·哈罗德游记》中草拟好的"自由"、"开朗"原则,在读者眼前似乎呈现出诗情画意般的故事情景。这个原则在那时开始撰写的讽刺史诗《唐璜》中得到最有力的印证。

这个时期拜伦都在旅游:他走遍了瑞士、阿尔卑斯山脉,穿过意大利,访问了罗马和波伦亚,居住在威尼斯、拉韦纳、比萨和热那亚。他的诗歌作品相当于旅游日记,而且内容更加丰富,因为诗人仔细观察了欧洲大陆的情况,在那里有各种不同的,如同他自己说的"气候"。那时的欧洲在拿破仑战争之后冷静下来,同时欧洲大陆新的革命事件已经不可避免。1820 年拜伦积极参加了意大利烧炭党,他们企图推翻奥地利神圣联盟君主政体。

诗人表现得十分英勇，但是他参加政治斗争毕竟带有实验性质，因为那是在寻找鼓励、自由、协调的真正浪漫主义的漫游，这为那时已经抛弃了浪漫主义幻想的普希金所能理解的。

1823年5月，拜伦乔迁到希腊，英国人在伦敦组织的所谓的希腊委员会召唤他去那里，这些英国人具有相当的自由思想，同时他们感兴趣的目的是让英国人给希腊以支持，归根结底，这是为反抗奥地利和俄罗斯。拜伦参加了这个具有重大意义的组织，并在经济上予以支持，诗人还着手提供起义的武装力量。他在逗留希腊——凯法利尼亚、密斯索隆尼亚期间写的诗中，表达了他内心的惊恐和英勇的状态："我的耳边昼夜响着军号声，我的心在响应召唤……"

1819—1824年间，拜伦接连不断地出版新的诗篇，《唐璜》也许可以称得上是十八世纪末至十九世纪三十年代的欧洲诗歌的百科全书，因为在读者眼前再现了引人注目的重大社会事件和历史人物。所有这一切都是从无情而具有讽刺性的角度表现出来，所以英国报刊对拜伦的抨击变得更加严厉。人们和拜伦不仅进行文学上的辩论，并且在关于欧洲和英国的某些具体问题上进行政治上的争讼，而首先把他作为一个离经叛道者来对待。

1824年4月19日，拜伦在偶然患病并且由于治疗失误后而逝世，以马夫罗科扎托斯为首的希腊临时政府宣布全国为拜伦哀悼。拜伦的肺被保存在梅索朗吉昂，而他的遗体被运回祖国。但《唐璜》中那些有影响的人物，其中包括被触犯和肃清的人，促使政府禁止在国家公墓、威斯敏斯特教堂和被叫做"诗人角"的墓地安葬诗人的遗体。拜伦最终在自己的故乡土地上得到了安息，人们在离纽斯台德不远的赫克纳尔·托尔卡德市镇的教堂墓地，安葬了拜伦的遗体。



穿阿尔巴尼亚民族服装的拜伦

肖像画 T.费里普斯 1814年 伦敦 国立肖像画廊

· 103

"英国人也许认为拜伦的一切都是他们乐意要的，但是他们不再培养另一个这样的诗人。"——歌德的这个见解反映了全欧洲、全世界对拜伦兴趣的程

度，这种兴趣在他有生之年已经勃发，在他离开人世之后更加强化。莱蒙托夫在确定拜伦长诗中使当代人惊倒的特点时，强调指出："不由自主的忧郁，哪里也没有冲动、意识、精神上受怀疑的折磨，——所有一切都是浪漫主义长诗的共同特点，不过在拜伦的创作中却表现得格外强烈。诗人好像在倾诉衷肠，即使没和他解决矛盾，文坛上的敌手也无法否定他。"

拜伦早在哪怕是还不能独立完成的诗篇中，就显露出抒情主人公的风貌，他掌握了令人刺激又无限自豪、渴望生活又创伤苦痛的综合感情："噢！我不老！但无可争辩，世界不是为我创造！"在他的早期作品中，祖传城堡的废墟和陷落成为这类似状态的背景及部分的说明。在《恰尔德·哈罗德游记》中，那些废墟只是一个出发点："我的故乡，再见了！"整个欧洲的废墟，正确一点说是古老欧洲世界的废墟随后呈现在主人公面前，同拜伦的状态相符合，说明这种状态的理由，赋予它以真正世界规模的悲痛，而拜伦则被公认为这一悲痛的讴歌者。

104·

《恰尔德·哈罗德游记》的主人公在说明其状态和命运的最初几行"传记"之后，仅仅成为一个名字。作者本人把他贬低了。更正确地说，主人公和讲故事的作者之间几乎没有保持任何距离，作者十分了解主人公，如同了解自己一样。这同样是那个披上"哈罗德斗篷"的人物。当打开日记，自言自语的时候，主人公和作者便打成一片，成为不可分离的同一人物，他们在同一个空间和时间上路。拜伦成为间接内省创始人之一，这种内省被浪漫主义者加以推广完善，而后来便成现实主义的心理小说。主人公—作者愈看得多，愈难以说明他那繁难而忧虑的状态，而且由于这种难以解释的增长，拜伦便成了一个浪漫主义者。在《恰尔德·哈罗德游记》中，起初还在寻找同名主人公心中不安的原因和后果。"时代"这个词常常仿佛意味着主题。作者注视着民族的命运，历史的进程——但看不清方向和基准点，以至于产生了关于事件永久重复的思想。

《恰尔德·哈罗德游记》的定型缺乏预先计划，所以主人公的一些孤僻和自相矛盾，情节的不连贯，在起初具有最直接的特点。后来，正因为如此，拜伦在创作长诗时，那种"不连贯性"变成自觉遵守的修辞特点。拜伦自己也认为，《东方叙事诗》写得仓促，但它们毕竟是故事写得"无法解释"和"十分强烈的"。这些长诗中的第一篇长诗《异教徒》被称为"残卷"。为了帮助读者，作者像柯勒律治那样给长诗加上注释，不过这些事实的摘录和来源负有加以证实的使命，即证实这些不可能的可能性，被描写的东西的无法解释。拜伦在浪漫主义的大道中行进，在浪漫主义理论家从哲学上作过研究的方向中行进，而浪漫主义诗人，当然还有浪漫主义短评作家都创造性地研究过。拜伦的诗歌风格富有与众不同的随笔手法特征，它给人

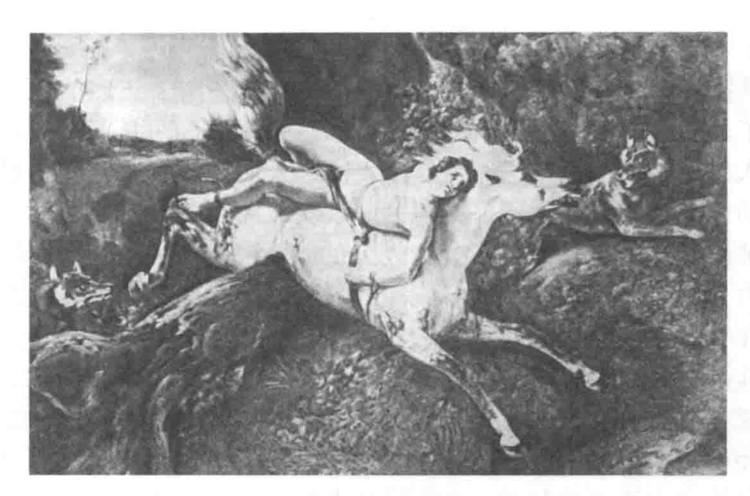
们造成了不连贯的、难以察觉的印象。

在俄罗斯，拜伦被称为“异教徒歌手”、“海盗歌手”：正因为在这部长诗中形成了真正“拜伦式”的主人公面貌。每一部长诗的中心人物都是那种生动的人物，或更好地说它赋予人物某种惊人的单色——桀骜不驯。这种主人公的内在力量旨在达到一个目的——众所周知，这就是报仇，报仇的借口则是被侮辱的爱情。但是不管主人公的各种行为动机怎样，都缺乏鲜明的表现力，模糊不清，因为一种不知道和解的精神支配着他。主人公的单独行动在《海盗》中有过好几行描写，它们是拜伦处世态度的浓缩：“假如精神无法抑制，/那么精神就要全面崩溃，悲痛……/命运的脚步如此仓促，/命运是天意，难道还不明白？地狱的阴暗？”这几行诗以问题开始：“怎样描写感情的旋风，智慧的斗争？”以“关于必然的沉思”终结，而且成为浪漫主义主导题材的富有诗意的随笔，这种题材来源于伯克的时代（在他莫名其妙的《关于崇高而美好的》论文中的一章，1765 年），而结束于德·昆西时代（随笔《杀害是优雅艺术的一种》，1827 年）：因为善与恶在世界上和在心灵中，它们是“规定的剂量”和因果的关系。这一诗段是世纪文学大厦得以建立的奠基石之一，而主题本身在后来则引导着通过巴尔扎克、爱伦·坡、波德莱尔走向陀思妥耶夫斯基。

拜伦在论述关于“无法解释的事物”时，他（与瓦尔特·司各特不同）仔细观察的不是历史，而是个人。苏格兰山民或清教徒宗派主义者的猖獗，甚至是野蛮，司各特只以当代人的观点，把他们描写为莫名其妙、不能理解的人；而在另一时代的条件下，这种描写却显得很自然，富有根据。拜伦在再现生动的“东方”的环境时，在寻找富有表现力的细节时，所有这一切都被感情的巨大潮流推到了次要方面，这些感情无法说明，至少也无法在不受制约的环境中生根，不过在《异教徒》中，因为南方的“热忱”和北方的“冷漠”的反差，对于正在发生的事物，如果不是赋予历史的，那么就是赋予“地理的”地方的某些说明。在《海盗》中，那种同样的反差并没有加以强调。在《拉腊》中，直接说明的尽管是长诗的西班牙情调，但这可能发生在任何地方和任何时间。即使是在亚得里亚海岸或日内瓦湖畔（《锡庸的囚徒》），读者仍然会和那个“忧郁而有威力的，甚至是神秘而迷人的人物”在一起（普希金），目睹他那精神的激昂，这种精神在任何空间和时间里，在任何一个社会的规章内的一切界限，都同这种精神紧紧联系在一起。

· 105

拜伦的主人公在诗剧中发生了一些变化。确切地说，这种变化发生在主人公的处境中。在长诗中——根据不连贯情节的安排——主人公早在创作开始前已经卷入了冲突，处于对立和斗争之中。第一部拜伦诗剧《曼弗雷德》的同名主人公，只是还在寻找着什么，他仍像过去一样不安分，不满



奥拉斯·维尔奈 马泽帕 1826年 阿维尼翁 卡尔维博物馆

足，描绘了他内心的状态，只是这种不满足变得更加无法解释。拜伦在《曼弗雷德》的自注中甚至强调指出，曼弗雷德类似心情的原因仍然无法理解。但是这种“无法解释”归根到底要弄明白，或如同心灵的诱惑和感受一样展现出来。曼弗雷德像浮士德一样，在生活中体会到了一切，在他良心上留下了某种可怕的深重罪过。他后悔莫及，但他从不宽恕自己也从不忘怀，恶神同样不能把他带走。阿施塔特女神的精神，照他的话说，“以心来摧残心”，预示了他的死亡。但在死前，曼弗雷德心灵上的痛苦无论如何也无法减轻，死亡只能终止这种痛苦。

自我摧残的主题也进入了拜伦另一部悲剧《该隐》中，剧中主角直接站到深渊边缘。实际上，这里不仅发生了一场反对“一伙人”、“奴役”和各种各样限制个性的法规，而且发生了反对一般人的本性，人之本性就其自身而言是虚弱的，对于精神的真正自由激情来说，是狭隘的。拜伦很早就重新提出了最终的问题，在陀思妥耶夫斯基时代，文学界专心致志地研讨过它们，那时它们简直使读者大为吃惊。善与恶并存，恶作为世界上一种起作用的力量，与善有同样意义，——这就是说，拜伦的撒旦在该隐面前揭示了极度痛苦的处境，与弥尔顿的撒旦是沾亲带故的一对，但这已经不是好斗的撒旦，像弥尔顿的撒旦一样，是反抗上帝的撒旦，是意识的深刻和纯粹的反叛者，是处在该隐精神空虚地位的主要主人公。

拜伦的主人公在这一相对的进化中终结：这就是来自那个“神秘迷人”人物的最后的巨大表现。唐璜是最后一个名符其实的拜伦主人公，并且，这是一个特意表示出的无个性的人物。这个年轻人招人喜欢，平平常常，他区别于同名的前辈传奇人物，不是自己去赢得别人的喜欢，而是被各种

不同的女士一个接一个地俘虏，他的事变源源不断发生，从西班牙到土耳其、俄罗斯和英国。然而还有离他不远的一位非常积极的作者——注释讽刺家。事件背景的狂热不是幻想式的，也不是寓言式的，而是如此确实可信，因为具体的日常生活细节、情势和人物都富有表现力。故事从两个方面展开：假如主人公和苏沃洛夫一起参加了强攻乌克兰的伊兹梅尔城，那么作者就是滑铁卢战役的同代人。可见，这是十八和十九世纪之交欧洲社会政治生活的一帧动态的全景画。长诗中表现了性格和环境向现实主义的过渡。《唐璜》即使不是拜伦的优秀著作，也是他最巨大的著作，起着非常重要的作用，对于许多时代的巨著起着一定的影响，具体地说，如《叶甫盖尼·奥涅金》。《唐璜》把斯特恩的散文和十九世纪的心理小说结合在一起。拜伦的杰出同代人（其中有瓦尔特·司各特、雪莱、普希金）都注意到长诗《唐璜》的真正莎士比亚式的多样化。

一个特别的概念——拜伦主义同他的个性和创作联系在一起，拜伦主义的影响扩展到许多国家，在十九世纪四十年代都感受得到。后来代替它的甚至不是关注或欣喜，而是对拜伦诗歌崇拜的批评，这种批评不仅是简单的重新估价，而是肃清拜伦风格及拜伦本人。陀思妥耶夫斯基尽管重新审视了自己青年时代的许多理想，正如他指出的那样，其实"不应责骂拜伦主义者"。陀思妥耶夫斯基在他回忆拜伦主义的影响力时，富于表现力地描述了拜伦主义。按照他的话说，这是巨大个性的反抗，无限忧郁的表达，深刻的失望，激起许多人觉醒的号召。

早在1816年，拜伦和雪莱在瑞士就建立起友谊，成为文学史上的佳话。现在这两个名字在一同呼吸，并肩站立，但是在那个时候，两位伟大诗人在文学世界里的境遇远非相同。拜伦的周围哪怕是阴沉的，但具有莫大的光荣；雪莱如果享有盛誉的话，那么只局限在狭小的圈子里。

所有回忆录的作者一致认为：雪莱是一个令人倾倒的、有魅力的人。不过这种看法不能保证诗人自己和他的熟人是否适意。波西·比希·雪莱（1792—1822）是个富有庄园主的儿子，很早就脱离了家庭关系，被送入贵族学校学习，获得极狂妄的人和不信神的人的坏名声。为了发表一本小册子《无神论的必然性》，他被大学开除。从此之后他的父母把他赶出家门，不再供养他，而他和一些年轻人在一起过着浪迹天涯的生活。多半是和那些不听父母管教、不守校规和教会束缚的女青年在一起，并且和其中一个女孩结婚。与此同时，雪莱参加爱尔兰的解放运动，甚至在工人群众大会上演讲。他生活中一个重要的转折点是和威廉·葛德文一家的认识，通过他们中的许多浪漫主义者，他和激进主义思想家之间有了强烈共鸣，形成一个激进主义派。雪莱个人的命运和他的生活冲突都和这个家庭密切相

关。威廉·葛德文的女儿成为雪莱的妻子，虽未经过宗教婚姻仪式，但她爱诗人。雪莱第一个妻子因通奸而自杀，她给他留下两个孩子，法院判决由他来抚养。1818年威廉·葛德文给雪莱和玛丽·葛德文正式办理了婚事，年轻夫妇居留在英国。对于雪莱，就像拜伦以前出国漫游一样，为了摆脱家庭痛心的困境他开始出国旅行，这次旅行不幸成为他生命的终结。为了漂渡到意大利彼岸，在快艇上遇到风暴而溺死（另一种说法，很可能是被走私者抢劫后抛入大海）。打捞着他的尸体时，发现他的口袋里有一小卷济慈的诗——济慈也是过早逝世的年轻诗人。

107·

对所有认识雪莱的人来说，这是一首尽善尽美的诗——阿里耶尔，他是天堂的天才、反抗的天使（阿里耶尔就是在弥尔顿的《失乐园》中）。除参加爱尔兰解放运动以外，雪莱经拜伦的推荐，和希腊的爱国主义者接近，为希腊民族的独立撰写了一部鼓舞人心的诗剧《埃拉多斯》。他和拜伦一起拟订一份创办《自由主义者》杂志的方案，并且还参加了亨特激进作家的杂志的编辑工作。尽管和威廉·葛德文有私人纠葛，但保持了同他的友好联系，并成为他的乌托邦社会主义思想的积极鼓吹者。首次有组织地形成的工人运动——宪章运动——的领袖们，把雪莱视为是自己的鼓舞者和前辈。宪章运动领袖奥康奈尔对雪莱作了这样评价，并得到马克思和恩格斯的支持和发挥：他是“工人中更多读者的天才预言家”，“他是真正的革命家，永远站在社会主义先锋队的行列中”。

雪莱尽管一生短促，没有安顿好生活，但仍然留下了数量令人吃惊和丰富多彩的文学遗产：抒情诗、长诗、诗剧、日记、政治评论文章和哲学专题著述。他创作的激情是崇高的理想主义。雪莱从柏拉图和启蒙唯物主义者那里借用素材，以建构自己的体系，但这个体系并未完成，其中主要的是关于精神方面的思想。

雪莱的长诗《麦布女王》(1813)就其形象的气质和规模，使人想起布莱克的宗教神秘剧。在读者面前，在象征主义的图景和梦幻中展现出了全部人类史。雪莱发展了来自卢梭并为许多浪漫主义者所接受的见解。根据这种见解，人类在自身发展中的不幸的基础，是机械文明。但是诗人并不是号召回归自然和简朴，他表示相信未来的复兴：

啊！极有天才的人，
你必须前进！
遵照心灵的吩咐，
向着变化渐进的顶峰
前进！向更高的顶峰前进！

在诗剧《解放了的普罗米修斯》(1819)中,历史被表现为渐渐埋没主动性,磨灭意志,压制勇气的过程。宙斯的影子令人想起普罗米修斯,他仍然被锁在高加索,他的英雄主义是今后全人类苦难的根源:因为在斗争和苦难中的英雄主义并非人类力所能及。但只有一瞬间突然改变了的具有新生力量的普罗米修斯才表示相信人向往幸福的自然能力。这种能力正在被人们当中的不公正的统治者们摧残和毁坏。往后普罗米修斯本身的形象仿佛和人类的容貌融为一体。按诗人的想法,这是存在的,更正确地说,将来也会如此,普罗米修斯会被解放,因为乐观的人类会提高到一个新的发展水平。

在诗剧《伊斯兰的起义》(1818)、悲剧长诗《琴奇》(又译《钦契》,1819年)、讽刺诗《无政府主义思想的虚伪》(1819)中,雪莱虽然采用了有讽喻意义的、假定性人物,但仍旧力图表达社会冲突的尖锐性,揭示个人和社会的冲突。拜伦仔细地观察在英国正在发生的事情,这是诗人对1815—1819年事件的反映,那时在他的祖国政治气氛变得紧张,以至于随时可能爆发革命。《无政府主义思想的虚伪》的创作,是直接沿着被称为"曼彻斯特的屠杀"的血迹写成的。这场大屠杀就发生在靠近曼彻斯特的彼得尔罗的群众大会上。《伊斯兰的起义》是一幅革命的绘画,它描绘了含有寓意的、抽象的,并且对那种复杂性和危险性抱有同情心的起义,它描绘了为争取公正的新生活而斗争的战士们。在雪莱诗剧中暴政因其根深蒂固的稳定而得胜,但读者清楚,这种胜利是暂时的;诗人坚信生活的协调和公正会获得最后的胜利。1822年雪莱开始写作《查理一世》,这是取材于十七世纪英国革命时代的历史剧,但很遗憾,这种试作只留下一个开头。

雪莱的抒情诗——如果用他的一首同名抒情诗作标题,那就是《赞理性美》(1817)。

> 隐藏着的影子令人生畏,
> 世纪随风飘荡向我们暗示恐惧,
> 反复无常的翅膀不再拂动,
> 可以看到花丛中风在颤抖。

正是在这些诗中显示了雪莱独一无二的才干,他不仅提供了精神食粮,而且用诗歌使周围世界充满崇高精神。在诗中,他关怀着亲爱的玛丽、朋友们、大自然的力量(《西风颂》),他反映出片刻的感受和观感(《和平云游派》、《晚安》),用诗人的私心话说"可以令人钦佩的技巧是从不生动的事物中描绘出生动的事物"(《奥济曼季亚》)。 ·108

雪莱的政治抒情诗崇高而鼓舞人心(《爱尔兰人之歌》1809 年;《英国人之歌》1819 年),恩格斯曾说雪莱在工人当中受欢迎,当然就是指这首诗。

雪莱在他悲剧性的遇难前不久就参加文学讨论并着手撰写论文《保卫诗歌》(1819 年,1840 年出版)。小说家、诗人皮科克借讨论会机会发了言,他对待浪漫主义者的态度是站在一种独特的、既是朋友又是论敌的立场上。雪莱没有来得及充分回答论战的对手,但是他表明了对浪漫主义时代具有代表性诗歌的观点,这是结合了各种认识形式、完整地认识世界的诗歌:“这是所有不同类型思维之根和花朵。”

这一代的第三位大诗人济慈接近拜伦和雪莱,像他俩那样在政治和宗教的观点上表现出了激进观点。雪莱在诗歌方面,从济慈身上看到了亲近的灵魂。


约翰·济慈 查尔斯·阿米蒂奇·布朗画 1819 年 伦敦 国立肖像陈列馆

约翰·济慈(1795—1821)生在一个和睦、殷实的城市中产阶级家庭,但厄运仿佛笼罩着这个家庭。早在少年时代他就丧失父母:父亲是车行老板,从马上摔下后而死亡,母亲死于肺结核。他哥哥也因为肺痨病而死,不久他染上肺病,既无法继续上学,也不能从事某种工作,所以只好让他留在医院做医生和药剂师的学徒,朋友们照顾他,让他生活在书的世界中、诗的天地里。他是马车夫的儿子、生意人的养子,却和阿波罗、荷马、莎士比亚交往。1820 年秋天,在忠实朋友的陪同下前去意大利疗养,1831 年初与世长辞。一年后,就在那个坟地安葬了溺死的雪莱遗骸。

济慈在自己忧郁多病短暂的一生中,得以发表他创作的几乎所有主要作品。从他开始出版作品不到四年时间,便出版了三本书和两本选集(1817,1820),其中包括十四行诗、颂歌、抒情民谣、长诗《拉米亚》、《伊莎贝拉》,单行本长诗《恩底弥翁》(1817),抒情诗系列,其中《无情的美人》等都发表在报刊上。没有发表的有长诗悲剧《奥托大帝》和部分抒情诗。十九世纪四十年代末已全部出版,包括书信集和传记。

济慈周围充满着友好崇敬的气氛,同时他又是报刊攻击的对象,这是他创作出半是神话作品的动因,好像他的死是被批评界折磨而成。实际上对

他既有攻击也有赞扬——这种辩论被称为“小市民诗坛”的争论，对此济慈认为是出自私人关系，而不是因为创作本身。

如果认真倾听同胞们的议论，尽管众说纷纭，但都汇总到济慈诗歌的某种怪诞上。在他的诗中词藻过于华丽，有时过分的凭空虚构，同时又具有巨大的独创性。按济慈自己的话说，他深入地研究了“大地的诗歌”，他迷恋于古希腊罗马经典文化，但对经典文化又知之甚少，因为他没有受过经典的教育。这两种现象的某些无法融合之处，显然也表现在他的诗歌中，当代的听觉，更不用说不通过翻译，是无法捉摸到它的。

济慈的抒情诗，像在其他浪漫主义诗人那里一样，其智慧和心灵均铭刻在诗行之中，动因可能各种各样，对象无法计算又明显地是偶然的，生活的潮流却把它们浮现在表层。《伊利亚特》的阅读，山雀的叫声，夜莺的歌唱，彭斯家的拜访，书或桂冠的取得，像天气一样——这一切都成为作诗的依据。济慈作诗的通常步骤是：直接反映感情，以便在情绪和写作的变化中达到效果，并很快地领会它们。诗人的心理自省有时直接宣告了诗的主题和使命，例如，像在十四行诗中写的“因为第一个读荷马的人是在切普缅的译文中读到的”。济慈力图表达他领会荷马世界的有关感受。在十四行诗中并没有说明诗人读了什么，只谈到类似启示的那种独一无二的感受，因为这是感受而不是引发他的对象，感受是主要的。在十四行诗《山雀和蟋蟀》中诗人再次描写了自己的心情： ·109

在冬天的蒙眬状态中，
他聆听着蟋蟀的嚯嚯声，
使他想起夏天山雀的唧唧叫。

有几首颂诗收录在济慈的第二本诗集中，相应地称之为《忧郁颂》、《普叙喀颂》等，它们多半是展现心理描写的素材。

这是什么——
是梦或者是莫名其妙的事？
一觉醒来——我真的在做梦？

《夜莺颂》就是用这一问题结尾。诗人意识中这些意外的图景、形象和象征的幻想、做梦、想象活动、创造进程，在这里都零散呈现出来，它们由夜莺之歌所引发的。

《伊莎贝拉》、《圣爱格尼斯之夜》、《土卫七》、《恩底弥翁》——这些长诗

根据英国神话或中世纪传说的资料所作，它们是个别事件或诗歌画面、形象的交替，当然，它甚至是来自富有经验的读者加强初次相识的要求。在某些情况下，济慈本人如果有时间有精力，从一定的距离来分析自己的作品，那么他会感到遗憾，不满，就认为如《恩底弥翁》，“宁可把它当作狂热的习作，也比把它当作完全的作品强”。类似的自我批评是有根据的，尽管在实质上不能完全同意。少年的受苦，生活的动荡不宁，出色地表现在《恩底弥翁》中，像在《圣爱格尼斯之夜》中一样，明显地表达了寒冷、黎明，以及折磨、梦幻和苏醒。

济慈说：“我认为，诗歌应该像优美的极端那样令人惊奇，但在某种罕见的东西，它应该使读者对他的崇高思想的语言表达大吃一惊，它应该表现为一种回忆。”每一次，只要谁有机会同济慈相遇，大家都会认可他具有天才敏锐性，因而他得以诗一般地体现出已经形成的原则，他的诗成了常见而又奥妙的感受源泉，这些感受令人吃惊，同时又被读者认为是自己熟悉的东西。

在浪漫主义时代，诗歌像以前一样被认为是最高的语言艺术，而散文则被看作是二等作品。整个文学世界毕竟在逐渐改变：长篇小说脱颖而出，尽管它今后必须和诗歌达到同等的审美价值。

在那个时候，英国散文的状况和组成极其清楚地反映了过渡时期：根据普希金的说法，无愧于“英国缪斯”的民间故事“爱神、恶魔、蛇头”，还有吸血鬼、城堡、神秘的陌生人、漂泊者、幽灵、可怖的家庭秘密，同时有证据明确的心理描写、日常生活琐事。这些各种各样的故事反映了保持数个世纪的准则和偏见的英国社会状况，同时又开始同它们一起享受现代科技和工业化的成果，因为这些散文的创作者和读者还相信鬼神和幽灵，并已使用火车和汽轮。在这些甚至佯装失去现代生活标志的作品中，以间接的故弄玄虚的形式反映当代的情境。

这一类民间故事中，在英国和国外得到最大反响和最广泛欢迎的是梅图林的长篇小说《漂泊者梅莫特》(1820)。小说存心把人物写得各不相同，布局多种多样。其中塞进了一些叙述体裁，编入了一些强调传统的情节：求学的年代、旅游季节、返国时期、遗产、城堡中的手稿；这里还有恶棍的阴谋，为永生而出卖灵魂，赎罪的企图，良心的恒久痛苦；最后还把时间由现代推移到半个世纪以后，把空间从英国移到了西班牙。有时小说还使人想起斯威夫特的讽刺和劳伦斯·斯特恩的拼花艺术的风格；有时使人想起这是拉德克利夫和刘易斯精神上的“哥特式”建筑。叙述音调经常发生变化，一会儿热情奔放，一会儿满含讽刺，因而使读者很难适应这种叙述方式，也不经常明白，是否应该认真担心这种嘲讽、寓意。毕竟通过时代形成的特

110·

点和秘密复杂的情节转变，可以清楚地看到历史确定的原来日期(1646)：正是在那一年进行了"为爱尔兰的交易"，作出了关于爱尔兰人参加国内战争的决定。梅图林按其出身是爱尔兰人，他对那个时代有自己的看法。

对早已完成但仍在继续产生影响的资产阶级革命的看法——这就是这部离奇小说的本质。梅图林的意图毫无疑问是为了把不同种类事物的"起点与终点"连结到一个焦点上，也就是把它们变成一个统一体——一个可怕的统一体。多层而复杂的统一体的核心在于主人公约翰·梅莫特的家庭前史，即开始于十七世纪的国内战争年代，那时他的父母从保皇派那里得到了被没收来的土地。正是在那个时候，梅莫特的子孙不能从这种矛盾的焦点中解脱出来，这就是为什么斯威夫特的讽刺情节在精神上是如此重要：疯人院的疯子当中有保皇派和清教徒。谁知道，这一切都发生在什么时候，过去了多少时间，但他们都作了同样发言，对当局发了同样诅咒，唱了同样的宗教赞美诗和政治歌曲；某个时候从议会围墙里传来了争吵声，一些人要保持议会，一些人要解散议会，一些人拥护国王，一些人要处决他。像狂热的假面舞那样，嘲讽性地表现了波旁王朝的复辟时期，一些人或者重新取得胜利，一些人第一次享受生活的欢乐。"去感谢那些不守信义的苏格兰人……"——人们听见这样的大声喊叫，使人想起那个久远年代的政治大运动，但是现实生活问题成了这些政治运动的直接后果。梅图林的长篇小说，像那个年代出版的玛丽·雪莱(葛德文)的《弗兰肯斯坦》(1818)一样，向大众显示了"当今世纪和过去世纪"在对待人类本性观点上的差别。如果说浪漫主义主人公从启蒙主义观点看是不理智的人，那么对于浪漫主义者来说，教育浪漫派的启蒙者则是行走不便的畸形人。"人不是机器"——威廉·葛德文宣布，而他的女儿玛丽，按其血缘和素质则是后代，刊登了反技术乌托邦的长篇小说《当代普罗米修斯》，它揭开了生动的物质秘密，并善于制造人工的人，给自己和周围的人们惹来了极大不幸。粗鲁研究家的罪过在于蓄意从秘密到秘密，用缺德方法研究无法理解的深度和无法解释的问题，在他看来，只有他能解决这种问题。当然，浪漫主义神秘的程度是相对的，关于正常的全民"人权"的启蒙观念来自于他可以说明和可以理解的本性，这种"标新立异"的浪漫主义主导思想，什么样的规范都不合适，彼此之间关系是辩证的：互相否定、互相继续、互相发展。浪漫主义好钻研的精神有时表现为一种离奇的，否认自古以来人类"秘密问题"可知性的形式，这是理解人及其世纪的新阶段，尽管远不是经常向前发展的。

随笔在英国是广为流行的体裁之一，在文学视野的扩展中起着重大作用。英国有两百多年最丰富的随笔传统和至少十五种体裁的变体。正如研

究家所指出的，随笔也是著述、文章、特写等，取决于风格和题材。浪漫主义随笔具有一种特殊的题材不明确的特征，实际上表现为一种经验、试作，借助于它把某个问题弄个水落石出，从而不至于陷入某种哲学或美学体系。在所有浪漫主义时代，随笔被主观化了，有时甚至成为无对象的了，它自己创造对象，而这个对象还没有名字。

查尔斯·兰姆(1775—1834)描写日常生活、道德心理的文学特写，最初发表在杂志上(1823)，后来汇编成《伊利亚随笔》(1835)，和读者不拘一格地谈话，或者更确切地说是借题发挥的漫谈。火腿、一对夫妇或文学现象都可以随意发挥——这首先是认真考虑一下怎样借题发挥，怎样展示思维活动，表达意见、思想或精神状态的精微和准确。兰姆的特写明显地面对日常生活，针对文学不曾涉及的问题，确切地说，是文学不曾捕捉过的行为、心理、社会对比的类似问题。《伊利亚特写》直接为狄更斯的《博兹特写》铺平了道路。

随笔作家兼政论家威廉·海兹利特(1778—1830)，对当代和往后的文学发展产生了显著影响。他是坚持自己青春时代的自由主义理想的为数不多者中的一个。他抨击当代人对解放和正义事业的变节(《世纪之魂》，1825年)。他的《莎士比亚剧中人物》(1817)一书起了重要作用：书中详细分析了作为一个难以说清的个性的“性格”思想。这本书在俄罗斯很有影响，它在从普希金开始的俄国大作家中得到了反响，引起了他们对“性格”问题的深思：要不就是赞同海兹利特，要不就是同他争论。

在浪漫主义者那里起着特别作用的独特思想，从乌奥尔捷尔·塞维季·伦多尔(1775—1864)的《想象的谈话集》(1824—1853)中体现出来。伦多尔给人印象较深的是具有鲜明的个性，使人想起同他交好的拜伦，他在漫长的生活历程中和许多优秀人物结交朋友。像拜伦一样，伦多尔具有力量和手段使浪漫精神变为现实。他是稍有成就的医生之子，从青年时期起，他就被人取了“雅各宾党人”的外号，并真正同情法国大革命，后来再也没有放弃青年时期的理想。但是归根到底，他的立场表现在孤独的贵族的无政府主义中，表现在印象深刻的、喧闹的，就其实质是“无害”的事情之中，在以后的岁月里，狄更斯观察到了这一点。

伦多尔和拜伦相似，在文坛上占有浪漫主义者兼古典主义者的特殊地位，力图把严格的、启蒙的理性与浪漫主义的激情相结合。在《想象的谈话集》中，贯注了不少渊博的学问并显示出杰出的文学才华，伦多尔把薄伽丘和彼得拉克、小皮特和坎宁、彼得大帝和他的太子阿列克赛、叶卡捷琳娜二世和公爵夫人达什科娃放在一起。所有谈话同时都是臆造而又可能的。作

者把一定的环境推到一边，全面考虑后，便把它们发展到极尖锐的程度，目的在于揭示“性格”。

这样在随笔的轨道上便形成了一种心理散文，它最大的代表者是托马斯·德·昆西(1785—1859)。这是一个具有高度才华、知识渊博的人，很早离开了父母的家庭，像自己的老朋友柯勒律治一样是鸦片的牺牲品，他把这种严重疾病变成创作素材——《一个鸦片瘾君子的自白》(1823)。

对于东方浪漫主义者，那神秘而又有诱惑力的鸦片，像神药一样围绕着一层光环。鸦片在医学中那时是唯一有效的止痛手段，而在文学中它成了可能产生“奇迹”的根据之方法。德·克温斯打破了这种神奇，同时又树立了这种神奇，这或许是因为从《鲁宾逊漂流记》那个时代起，在英国文学中就没有一部离奇色彩的作品，能使读者顺从地相信它。当然，像笛福一样，德·克温斯有时也有意用“逼真虚构”的规则，将读者引入迷惘中；从医学观点看，有时他自己真诚地迷惘了，而且可能同自己时代的医学一起迷惘了。他把原因当成后果，并目睹了感情的激化(在《天堂牛奶》的影响下)，在那里实际上发生的是感情的麻痹。如今这一切使医生恪守其职，而环绕着《天堂牛奶》周围的光环已被清除，但是《一个鸦片瘾君子的自白》仍保存着自己的文学意义。

在《自白》中说到“供给和消耗鸦片”，尽管作者对“供给”鸦片和不准供给鸦片常常弄错，但是心灵的辩证法，却被具有革新家热忱的德·昆西以其革新的洞察力表达出来，尽管这一切没有必要看成鸦片的“魔力”。托马斯·德·昆西在年迈时候，曾和他相识的托马斯·卡莱尔描述了这一点：“见过地狱的孩子”，并为他的瘦小和脆弱及其与聪慧、精神力量的结合而感到惊异。

托马斯·卡莱尔(1795—1881)的文学生涯始于翻译《威廉大师》(1824)，得到了原著作者的认可，而《席勒传》(1825)同样受到歌德的称赞。二十年代末，卡莱尔出版了论文集《时代的象征》(1829)，三十年代初，他着手哲理小说《萨尔托尔·列萨尔图斯或剪裁衣服的裁缝》(1837)的写作。《法国革命的故事》(1837)、《英雄和景仰英雄》(1841)、《过去和现在》(1843)的出版，给卡莱尔带来了巨大的名声。 ·112

卡莱尔的许多作品都和别的时代有关，但他经常被认为是浪漫主义者，其特点是拒绝唯理论，并对资产阶级进行批评。“托马斯·卡莱尔的功绩在于：当资产阶级的观念、趣味和思想在整个英国正统文学中居于绝对统治地位的时候，他在文学方面反对了资产阶级，而且他的言论有时甚至具有革命性。例如他的法国革命史，他为克伦威尔的辩护，他的论宪章主义

的小册子以及他的《过去和现在》都是这样。但是在所有这些著作里，对现代的批判是和颂扬中世纪这种完全违反历史的做法紧密地联系着的，其实这种做法在英国的革命者，如科贝特和一部分宪章主义者中也经常可以看到。"[①]卡莱尔揭示了资产阶级繁荣的倾向：非人道的、异化的。他首先十分具体和生动地描写了历史进程中成就与损失的辩证法。马克思和恩格斯引用了《过去与现在》的好几行说明导致个人贫与富的鲜明特征。卡莱尔关于金钱世界一切买卖的状况被写进了《共产党宣言》。卡莱尔影响了约翰·穆勒、赫尔岑、狄更斯、托尔斯泰、朗费罗和惠特曼。惠特曼对卡莱尔作了客观评价，预言式地指出，未来的人们很难理解这个人对当代人的意义。的确，卡莱尔留下的三十卷书，很少在今天流传。留下的诗选片断和反资产阶级的热情曾促使许多人去思考繁荣的价值。

在那个时代由于卡莱尔历史哲学的反动，使他转向纯政治的反动，正如列宁"在一个词的通常意义上"所称的，将它描述为"经济的浪漫主义"，马克思和恩格斯尖锐地批评他："卡莱尔抱怨时代的纷乱与空虚，抱怨所有社会机关的内在腐败。这种抱怨是公正的，但仅仅抱怨什么事也办不成；为了摆脱恶，应该寻找它的根源。"恩格斯的这些话是即将来临的新时代旗帜，同时又是同人类命运新的——历史辩证的——理解联系在一起，英国浪漫主义者对这种理解作了发展，但是，是依赖自己的力量作出了极重要的贡献。

2. 宪章派的诗歌和散文

"……无产阶级亲手创作了自己的文学，很大部分由定期的出版物和小册子构成，就其内容来说远胜于资产阶级的一切书刊"——恩格斯在《英国工人阶级状况》一书中写道。恩格斯谈到资产阶级文学时，指的是一大批渗透着渴求致富和私有产品精神的作品，在十九世纪上半期，它们充斥了英国书市。甚至没有与它相对抗的文学，也没有引起人们对它的重视，浪漫主义者轻视它，但它们毕竟存在于一个特殊的世界里。另一种情况是，这种文学是由宪章运动，"第一个广泛的、真正大众的、在政治上形成的无产阶级革命运动"[②]所引发出的。这种文学和十八世纪末十九世纪初工人的民间创作紧密联系在一起，同这样一些民主派诗人诸如 Э. 埃利奥特的《面包规则之歌》、托马斯·胡德的《衬衫之歌》的创作紧密联系在一起，后

① 见《马克思恩格斯论艺术》第 2 卷，第 299 页，人民文学出版社，1963 年。

② 《列宁全集》第 38 卷，第 305 页。

者成为英国劳动人民的赞歌。在这种文学中,浪漫主义的反抗激情得到了反映,而首先是在拜伦和雪莱的创作中。

最有意义的是宪章派诗歌,这不同于革命民主主义,它深信人民的解放只有人民自己才能实现。这是一种浸透了坚信自己事业的正义性的诗歌。它不仅由具有天赋的诗人所创作,而且由专业诗人所创作,尽管同专业诗人一起还涌现出了整整一批人民诗人,他们(时常匿名)在宪章派的《北方报》、《人民报》和杂志《劳动者》上发表作品。

欧内斯特·琼斯(1819—1869)是贵族之子,一位宪章运动的杰出活动家,其左翼领袖,马克思和恩格斯的朋友。他编辑出版了《宪章运动诗歌》选集,是《北方报》编辑部的成员,出版了《劳动者》杂志。因为宣传革命思想,他被捕入狱。他作为长诗《新世界》(1854)的作者被载入英国文学史册,长诗讽喻地表现了劳动人民为争取自己权利的斗争。 ·113

维利亚姆·杰姆斯·林通(1812—1897)用笔名斯巴达克发表文章。他作品本身的标题就称《民族的安魂曲》(1849),在该作品中,他哀悼了1848年法国革命的失败,而在其一系列"反对大地主统治的诗歌和论文"中,谈到了他创作的政治方向。

杰拉尔德·马西(1828—1907),宪章运动诗人,拜伦和雪莱都成为他的榜样。被列入他优秀作品的诗歌有《红色共和党人之歌》、《红旗》、《四八年的人们》。

宪章运动的政论具有重大意义。宪章运动派自己的通俗读物创作,以及从他们观点看来那些国内外文学的优秀作品都成为政论的任务。普希金的诗正好第一次刊登在英国的《北方报》上。林通宣传了俄国革命者的活动和作品。他在自己的杂志《英吉利共和国》(1851—1855)上,刊登了自己熟悉的赫尔岑的著作,而且还发表了他自己关于十二月党人的文章,撰写了关于弥尔顿、雪莱、裴多菲、贝朗瑞、弗赖利格拉特的文章。

宪章运动派的散文有托马斯·乌伊莱尔的长篇小说《太阳的亮光和阴影》,欧内斯特·琼斯的《国王的忏悔》和《关于人民的长篇》。这些著作在艺术方面十分欠缺而呆板(题材通常是政治论文和天真感伤故事的结合),而正是在这样的作品中产生了崭新的英雄形象——为争取正义而自觉参加斗争的战士。在欧内斯特·琼斯的《关于人民的长篇》中反映了华沙人民的起义,以及驱逐了康斯坦丁驻军司令的军队。

虽然最后宪章运动被镇压了,它的主要代表人物离开了它,但是宪章运动明显地确定了三十年代至四十年代的思想氛围,而其影响在往后一直存在。

3. 批判现实主义的发展

英国十九世纪现实主义的发展,比欧洲其他国家类似现实主义的发展要独特得多。资本主义的迅猛形成,十分明显地表明个人和社会紧密的相互关系,同时也决定了批判现实主义在英国较早时形成。首批按新方法创作的著作和启蒙现实主义的作品相比,揭示了人与环境及其形成的相互关系,它们在十八世纪九十年代的英国已经出现。

现实主义在英国很快显示了力量,因为与其他国家相比,它是在非常特殊的环境中形成的。这里浪漫主义还没来得及动摇启蒙现实主义的基础,便开始形成新的现实主义。换句话说,十九世纪英国批判现实主义是在对尚未直接破坏的启蒙时代现实主义的继承中形成的。简·奥斯丁(1774—1817)的创作就成为其中一个环节。

戈德史斯密的作品《威克菲尔德的牧师》(1766)、斯特恩的《感伤旅行》(1767)等,给英国启蒙长篇小说的辉煌发展作了总结,同时表明了它在思想和艺术方面已经在历史上终结了。奥斯丁的第一部长篇开始写作于《凯莱布·威廉斯》(1794)出版的那一年。像威廉·葛德文一样,奥斯丁特别强调生活的道德方面,根据她的观念,道德感觉不是"自然人"与生俱有的,而是由于接受了生活教训而逐渐形成的。

奥斯丁的创作道路,照她自己的话说,她是菲尔丁、理查逊、约翰生、十八世纪随笔作家斯特恩的小学生,并开始和那个时代许多模仿他人的追随派进行尖锐辩论,从而为新型的现实主义小说的进一步发展准备了基础。奥斯丁没有发表专题的批评著述,但是女作家对待文学的态度,都在她的书信集、青少年时的讽刺作品《青春女神节》(1793 年、1871 年出版)、长篇小说《诺桑觉寺》与《理智与情感》中体现出来。她嘲笑感伤主义的追随者,在他们的作品中所描写的感情,被根里·马肯济、沙尔罗图·斯密特含泪的感伤取代了,对于八十至九十年代普及的书信体小说(在这种小说中理查逊的创新手法变成了呆板的形式)和英国前浪漫主义派的"哥特派"的作品,奥斯丁都感到格格不入。恐怖小说中的暴行和残忍的画面(例如安娜·拉德克利夫的小说)与奥斯丁的意见相悖的不是别的,而是为非道德暴力和凶杀的辩护。

114·

以启蒙派的创新为例,奥斯丁拟定了真与美的标准。艺术家应该不断地研究《大自然之书》(菲尔丁):因为只有这样,他才会使用必要的知识来描写对象。像启蒙派那样,女作家奥斯丁高度评价了能够改造人类本性的理智。

启蒙传统，对奥斯丁来说仍然息息相关。她和启蒙主义的关系，是一种从新时代和正在成长的新艺术的立场出发的关系。

奥斯丁掌握了塞缪尔·约翰生的风格和美的理想，但并没有领会他的教育意义。吸引她的是，理查逊善于洞察主人公的心理和感受主人公的情绪，但是他的公然说教和对正面人物的理想化做法，却使她不满。奥斯丁是浪漫主义者的同时代人，她认为人的本性中"好与坏的比例远非相同"。

瓦尔特·司各特注意到了奥斯丁著作的革新，称她是"当代长篇小说"创建者，这种小说的事件"集中表现当代社会状况和人类生活的日常秩序"。但是司各特或许是个例外。奥斯丁的创作产生在浪漫主义思想统治的时代，的确未被人们注意到。读者在英国现实主义繁荣时期才发现她的一些长篇小说。

奥斯丁小说的出版日期存在不少混乱。它们写好后，为什么不只一次地修改与出版，众所周知，只是经过多年之后，它们才得以实际完成。她的长篇小说《诺桑觉寺》就是如此。她于 1794 年写完这部小说，而出版的日期是在女作家去世后的 1818 年，那时瓦尔特·司各特的小说已经闻名于世。奥斯丁的其他著作也有同样的命运：《傲慢与偏见》于 1797 年完成，1813 年才出版；《理智与情感》于 1795 年完成，1811 年才出版。这些日期具有重要意义，因为关系到英国现实主义的形成。要把事件的真实序列恢复，才能确定十八世纪九十年代英国"新的"现实主义的开始形成。

从简·奥斯丁小说的叙述中提出了一个同她所处的文学时代极不寻常、与众不同的世界，在这样的世界里没有秘密，没有莫名其妙的偶然事件，没有宿命论的巧合，没有魔鬼的欲望。奥斯丁遵循自己的美学原则，只描写她所知道的事情。她所描写的也不是社会的或历史的急剧转变，而是通常的、表面上一点也不显著的她同时代人的生活，情感驾驭她书中的一切，偶尔也发生由于不正确的教育引起的错误和受不良环境影响造成的过失。简·奥斯丁聚精会神地带着讽刺神情看待自己的主人公。她不把道德上的观点强加于读者，但是她自己从来也没有从视野中放弃过它。她的每一部小说可以称得上自我教育和自我修养的故事，精神上有远见的故事。她不促使自己的主人公去景仰崇高的不太现实的乌托邦典范，而引导他们明智地去认识精神的价值，并力所能及地从心理上有条件地去改造恶习。奥斯丁引入小说的运动不是那种外部的启蒙派所周知的（"大道小说"的情节转折）运动，而是内在的心理的运动。

《诺桑觉寺》中的主人公如凯瑟琳·莫尔兰德，接受了生活的教训，这促使她面对事实而拒绝错误观点，渐渐承认人所害怕的不是魔鬼的凶恶，而

是个人变化多端的情感——贪心、虚伪、愚蠢。在小说《理智与情感》中的“浪漫主义理想家”梅丽安和过分严肃的艾里诺尔，也从经历中吸取了道德教训。在《傲慢与偏见》中，伊丽莎白和达尔西抛弃了对待生活的最初的错误和充满偏见的观点，渐渐理解了真理。

不过，不管奥斯丁用什么样的讽刺蔑视态度对待前浪漫主义者和浪漫主义者，对待拉德克里夫和拜伦，他们之间她看不出特别的区别，她的客观现实主义艺术吸收了这一方法的成就。

在奥斯丁的作品中，喜剧诗的表现占了如此重要的地位，她不仅是启蒙派的继承人，而且是浪漫主义者的同时代人：因为他们的浪漫主义讽刺和启蒙主义讽刺、斯特恩的智力游戏一样，都在奥斯丁的讽刺中产生了影响，并成为心理描写最重要的组成部分。

115 •



简·奥斯丁
1870 年出版的回忆录中的版画

奥斯丁使性格处于发展之中，正如女作家自己所说，“它跟谁都不相似，又都相似别人。”她明白那些细微的、复杂而矛盾中心理差别，可是这些细微差别——像她令人信服地表明的那样——依赖于社会的金钱关系和道德规范。对性格本质的这种深刻的革新的理解，使简·奥斯丁得以创作出正面女主人公的现实主义形象。伊丽莎白·贝内特(《傲慢与偏见》)是奥斯丁艺术上的发现，也是十九世纪上半叶英国文学这一类形象中唯一的形象。而在晚期创作中的芳妮·普莱斯(《曼斯菲尔德庄园》，1814 年)、爱玛(《爱玛》，1816 年)等形象里，奥斯丁创作了有个性的、外表并不引人注目的平常人的性格。日常生活的单调交替，使奥斯丁的读者并不觉得枯燥乏味。从每天的非英雄的事物中揭示了最有意义的生活秘密之一——人的性格之秘密。

在英国同时代的作家中，没有谁在真实描写爱情及其意外波折、辩证性方面(《劝导》，1817 年)能与奥斯丁相媲美。另一个时代的作家乔治·梅瑞狄斯，仔细地研究了奥斯丁的心理描写，并说她首先在英国小说中忠实地描写了“火热的心”。

奥斯丁是英国作家中第一个否认作者能“博古通今”的人，并力图客观

地描写生活，所以她最大限度地使叙述形式戏剧化。从这个观点看，她的小说可以和戏剧相提并论。奥斯丁似乎“离开了”叙述，她的作者立场“被磨损了”，她对发生事物的态度隐藏在含蓄的讽刺背后。十九世纪中叶，某种类似发展了菲尔丁的传统，企图使萨克雷在自己的《名利场》中这样做：他没有表现自己对所发生事物的态度，他和读者进行了一场复杂的，十九世纪还不熟知的游戏。奥斯丁制订的对话成了诗学的基础，表达观点的方式，在她的对白中语言不一定适应作品人物的感情和情绪，但正是以此表达了人物内心的感情和精神的状态。

奥斯丁的作品特别言简意赅。她在描绘背景时非常精炼，只用不多的细节揭示人物的性格和内心状态。奥斯丁的创新及其对未来艺术的贡献，也在于此。

托马斯·洛弗·皮科克（1785—1866）是英国文学中“思想小说”的创始人，他的创作说明了启蒙主义美学在英国现实主义形成中的重要性。

皮科克主要以其下列的早期作品而知名：《险峻堂》（1815）、《梅林科尔特》（1817）、《噩梦寺》（1818）。正是在这些著作中形成了皮科克小说的模式，并决定了其诗学的特点。这就是辩论小说和对白小说，其中心与其说是事件和性格的分析，不如说是讨论问题，一批古怪的知识分子的对话。这样，十八世纪戏剧化的随笔，在十九世纪的长篇小说中得到了复活，并重新体现出来。从皮科克的传统持续到四十年代倾向性文学——宪章派文学（托马斯·乌伊莱尔的小说，欧内斯特·琼斯的小说），持续到意识形态的派别作家的创作“青年英国”（例如迪斯累里）中。

皮科克也是一位评论家，是著名论文《诗歌四百年》（1820）和雪莱回忆 ·116 录的作者。不过从时代的文学评论的观点来看，特别令人感兴趣的不是他的随笔，而是他的长篇小说，尤其是《噩梦寺》。像1818年面世的奥斯丁的长篇小说《诺桑觉寺》一样，皮科克的《噩梦寺》是一本嘲笑艺术教条的讽刺小说，而主要的是前浪漫主义和浪漫主义的美学观点。

虽然浪漫主义者的形象具有讽刺色彩（在小说的人物中可以辨认出现实的人物——如华兹华斯、柯勒律治、骚塞、拜伦、雪莱等），而浪漫主义思维类型本身（狂热行为、向往孤寂生活、主人公的失望）受到了极度的嘲笑，皮科克像奥斯丁一样，对待浪漫主义的态度多种多样。他批评浪漫主义忘记了启蒙主义传统，夸大了感情和想象的作用，主张神秘，但同时承认浪漫主义派美学思想的无可置疑的重大意义。皮科克在自己的著作《少女玛丽安》（1822）、《埃尔芬王的不幸遭遇》（1829）中，相当重视浪漫主义。

皮科克的创作还触及一个问题——英国现实主义形成年代和文学斗争的特点。这个时代的英国现实主义作家没有在身后留下文学宣言，其理论

原理则分布在序言中(瓦尔特·司各特的《威弗莱》)和书信中(简·奥斯丁、勃朗特、萨克雷)。不过这个时代的文学斗争最有趣、最有意义的形式是包含在最有艺术性的著作中的论战(奥斯丁的《青春女神节》、《理智与情感》、《诺桑觉寺》,皮科克的《噩梦寺》)。在三十至四十年代,这个传统在萨克雷的讽刺小说中得以继续。

正如人们谈到的,浪漫主义和现实主义实际上在英国同时形成,而这些艺术体系互相渗透的文学之特点正由此而来。历史的现实主义小说在相当大的程度上是浪漫主义者司各特曾细致研究过的。我们在艾米莉·勃朗特唯一的小说《呼啸山庄》(1818)中,找到了对个人的矛盾性的深刻辩证的表现,并紧密地和浪漫主义美学联系在一起。即便在不愿接受浪漫主义诗学的情况下(简·奥斯丁和后来的萨克雷),浪漫主义对英国现实主义者仍产生了极为重要的影响。

不过英国十九世纪现实主义的形成,其特点不仅是美学体系相互作用,而且是相互排斥。这是一个复杂的过程,远非经常具有同样发展的性质。奥斯丁的发现及其戏剧方法、心理描写、讽刺——都曾经在瓦尔特·司各特时代消失了,那时赋予艺术的是"历史的潮流"(别林斯基)。直到六十至八十年代,人们才回想起简·奥斯丁是后来的狄更斯、萨克雷、杰奥尔杰·埃利奥特、特罗洛普等的前辈。

诚然,奥斯丁的作品没有达到司各特那种社会、历史的气势,甚至他们之间在体裁上都有区别。在体裁上,司各特是史诗,奥斯丁是风俗习惯的心理小说,按别林斯基所说,司各特不太关心"人的内心活动"。主要人物的性格平淡无奇,作者描写人物,但没有揭示人物的性格,作为叙述者的积极立场,他还没有感受到需要从自己的散文中,把自己"掩饰起来""不要露面"。

司各特在英国小说中产生了整个"历史"时代:历史小说的体裁在十九世纪非常普及。他的经验被学会描写民族历史的苏格兰和爱尔兰浪漫主义小说家所掌握。司各特有不少天才的追随者,他们把历史小说改变成供消遣娱乐的小说:弗莱德利克·梅利耶特(1792—1848)巧妙地用"哥特式的建筑"和历史的记录编写成个人从地中海到印度的旅游观感。极受十九世纪读者欢迎的艾杜瓦尔德·布沃-李顿(1803—1873),其《纽格特小说》(来自伦敦一个监狱的称呼)即关于上流社会的罪犯的小说,也是把历史和"哥特式建筑"掺和在一起(《庞培的末日》,1834年;关于法国革命的小说《查诺尼亚》,1842年)。

充分利用司各特的所有发现的不是英国人，而是法国人——巴尔扎克、司汤达、梅里美，他们比英国浪漫派更加坚持不懈地揭示个人和历史命运之间的一致性。英国现实主义作家当然接受了司各特的遗训，但是没有像巴尔扎克在《人间喜剧》中表现得那样直接，很多作家诉诸历史著作（狄更斯的《巴尔涅皮·拉德热》、《双城记》；夏洛蒂·勃朗特的《雪莉》；萨克雷的《亨利·艾斯蒙德》）。然而英国的现实主义者向前迈出了一步，因为他们把历史从伟人的社会讲台转到了人们家庭个人关系的范围。在这个范围内，特别明显地考察了他们感兴趣的道德方面的现象，在思考十九世纪现实主义艺术的本质时，不能忘记莎士比亚的传统。复兴现实主义传统（基于爱和同情的幽默，喜剧与悲剧的混合，从厄运统治下解放出来的对个性的兴趣，不过在依附于社会和心理发展的规律中，幻想是无边无际、无法抑制的）——在奥斯丁、狄更斯、萨克雷、勃朗特三姐妹的作品里，是以各种各样的方式表现出来的。接受英国作家这个传统，在相当程度上是英国浪漫派准备好的，他们按新的方式阅读了莎士比亚。他们从这个传统的戏剧中看到了多么接近自己的无限生动的情感斗争、社会和个人结合的习惯环境。狄更斯的民主主义在相当程度上起源于莎士比亚的人道主义。狄更斯有意识地为中产阶级读者创作作品。浪漫主义激情考虑到这样的读者，以至于降低到情节剧的感伤，而情节剧常常被错误地理解为“庸俗化”。

· 117

在思考十九世纪英国现实主义特点时，重要的是如何界定现实主义的原则。英国是第一个成为经典的资产阶级国家，这完全合乎规律，因为十九世纪三十至四十年代没有另一个欧洲国家像英国那样穷富之间的差别那么悬殊，小生产被大生产从工业中排挤出去，因而小生产者变成为大企业家的雇佣工人。

法国革命吓坏了英国贵族，世纪初他们更加牢牢地掌握自己的权力、传统和偏见。在英国就以这样的方式和原则建立起了选举体系，这样一来，穷人实际上丧失了在议会中的代表席位。可见，人民大众的沉重经济地位因政治上无权而被死死禁锢起来。

这些政治经济上的原因导致了改良的激烈斗争，这在十九世纪最初十年已经展开。改良的策动者是罗伯特·欧文（1771—1858），他和十九世纪上半叶许多其他空想社会主义者一样（圣西门、傅立叶），相信人类个性的完善，并较明确地指出非正义性，富人如何利用虚假地位，变成平等的拥护者和坚定不渝地反对压迫的人士。

1813—1816年间，欧文发表了《新社会观，或人类本性的教育原则之经验》一书。欧文写道：人的性格是他生活和教育条件的结果；不是个人而是

社会对犯罪负有责任；为了使人变得善良，必须创造能促使个性良好发展的条件。在欧文的著作中，描绘了一幅令人信服的工人物质生活艰难困苦的图景。他批判社会的体制，在这种体制中人失去了人的一切，只成为机器的配件。

欧文在自己著作中的批评部分是多么强有力，而在实践部分又多么软弱。当他企图指出改变现存体制的手段时，他的理想主义和乌托邦便充分地表现出来。他相信道德说教（发现很多像他那样的同时代人也是如此），但是这种说教对客观经济条件却意义不大。尽管这很天真，欧文的学说仍起了重要作用。他的思想和激情决定了时代的精神氛围，他在这几十年间给如此强烈的动荡社会以巨大的推动。

1838年著名的宪章问世，它给十九世纪最重要的社会现实主义宪章运动奠定了基础。值得注意的是，尽管欧文本人任何时候也不同情宪章运动，但宪章却是由他的追随者所制订。

宪章运动在国内持续了二十年之久，尽管如此多种多样，充满矛盾，但在总的情况中，英国当代作家对宪章运动并未持公开的否定态度，他们在自己的作品中对它都作出了这样或那样的反应。狄更斯、萨克雷、盖斯凯尔、迪斯累里、夏洛蒂·勃朗特、卡莱尔——他们无论在艺术才华上，还是在美学和政治观点上都似乎不同，但是不考虑宪章运动的经验，是不可能理解这些作家的。

本杰明·迪斯累里（1804—1881），贝肯斯菲尔德伯爵，他从1868年起担任英国首相，就是一个极有说服力的例子。迪斯累里是大政治活动家，就其信仰是保守主义者，其小说《科宁葛斯皮》（1844）、《西彼拉》（或称《两个民族》）创作于“饥饿的四十年代”，作出了关于两个民族——穷人和富人共存的结论。

不过，在英国现实主义作家的创作中，似乎并没有强烈地表现出批判的原则，而肯定理想的原则仍是重要的。正是在这方面，英国现实主义重新表现出自己和浪漫主义的联系。

甚至当浪漫主义作为一个流派已经衰竭之时，许多英国小说家仍在探索对待现实的浪漫空想的关系。在英国，浪漫主义作为对待生活的关系存在得很久，这因为“滋润的环境养育了”它，除了其他一些原因，与对国内获得如此迅疾发展的实证主义哲学采取反对的态度有关。

迪斯累里的社会批判主义是其才华的一个方面。但他还是“青年英国”这一政治派别的成员之一，它信仰和谐关系的“黄金时代”存在于前资本主义的英国之中。类似的倾向还表现在布沃-李顿及其浪漫主义的历史小说中。狄更斯、盖斯凯尔、基督教社会主义者里德等，都具有人道的人类关系

之空想。其实，除了简·奥斯丁、威廉·萨克雷、艾米莉·勃朗特和宪章运动作家外，可以说十九世纪前半期所有的英国现实主义作家都受到乌托邦的熏染。

伊丽莎白·盖斯凯尔（1810—1865）的作品无可争辩地表明，十九世纪前六十年英国小说中浪漫主义和现实主义的并存。作为社会风土人情的长篇小说、许多中短篇小说和第一部很有权威的夏洛蒂·勃朗特传记的作者盖斯凯尔，按其创作的类型和气质是狄更斯派的女作家。事情不仅在于她是狄更斯主持的杂志《家庭读物》的多年合作者，而主要在于艺术方法使她接近狄更斯。盖斯凯尔笔下英国工人正在经受或经历过的工业革命状况的忠实和文献似的准确画面，和对现实的浪漫空想的"圣诞节式的"接受结合在一起，而在她作品的尾声中特别容易感觉到这一点。盖斯凯尔的中篇小说《克兰福德》（1853）和狄更斯的作品有很多类似之处：善意的幽默、童话般的圣诞节主题。克兰福德村的古怪老处女的小天地是她们玩耍、消遣的去处，而且是发生在她们身边的难以置信的故事，这不是简单的令人激动和感伤，像《匹克威克传》中的金戈利·戴尔，狄更斯成熟小说中的光辉人物，狄更斯成为深思熟虑和满怀感情的道德纲领——善良和痛苦的表现者。显然，当夏洛蒂·勃朗特把《克兰福德》称为一本生动、富有表现力、充满活力、同时是一本"宽容仁慈"的书时，所指的就是该作品的这一特点。

马克思称盖斯凯尔是十九世纪上半叶英国最著名的现实主义作家之一。马克思给这位女作家如此高的评价，首先是指《玛丽·巴顿》（1848）。该小说描写了"饥饿四十年代"英国劳动人民的悲惨命运，他们为争取政治宪章的斗争失败而感到绝望。可以说，盖斯凯尔这部作品是一种关于工业城市的真正社会学研究，甚至连约翰·巴顿所完成的谋杀，以及赋予作品轰动一时的夸张色彩，也具有现实的社会内情。

恩格斯的著作《英国工人阶级的状况》和盖斯凯尔该书之间有一定的相同之处。恩格斯在英国一些工业城市，首先是在曼彻斯特所观察到的无产者生活，和小说《玛丽·巴顿》中一些情景的描写相似。

虽然盖斯凯尔的小说在客观上得出的结论同恩格斯的著作一样，但这位女作家为了适应自己"宗教心灵"，把社会范围的冲突转向道德范围的冲突。她相信企业主和工人之间的互相理解，并真诚地认为企业家能够在精神上脱胎换骨，考虑穷人的福利并为之进行改革。在一定程度上，这部小说奠定了工人主题的英国社会小说的基础。在它之后，接着出版了如夏洛蒂·勃朗特的《雪莉》（1849）、金斯莱的《阿尔顿·洛克》（1850）、狄更斯的《艰难时世》（1854）等小说。

盖斯凯尔没有创作过一部历史小说，但像这个时代的大多数现实主义作家一样，她具有历史感。她描写了新的资产阶级现实所产生的人物——暴发户、飞黄腾达的人、生意人。历史感把他们引向对时代新的理解。对盖斯凯尔来说，重要的是她留有关于过去的知识的记忆，这种记忆形成了119·时代的差距。所以她的主人公，特别是五十至六十年代末的主人公，表现于心理的发展之中（如《南方与北方》中的多尔纳顿形象，同名小说中西尔维亚及其心爱的人物）。

像亨利·詹姆斯这样严厉的批评家和极讲究修辞的大师，给了盖斯凯尔以很高评价。狄更斯的气势和夏洛蒂·勃朗特的疯狂热情，是她所不熟悉的。不过狄更斯有时过分的感伤，盖斯凯尔却以平和的心理素描的真实，善意的幽默和嘲笑而令人信服。

夏洛蒂·勃朗特（1816—1855）的创作在英国十九世纪现实主义历史上也留下了辉煌的一页。她的小说的社会批判性显而易见：对教育的尖锐批评（《简·爱》，1847 年），对劳动人民状况的批评（《雪莉》，1844 年）。但夏洛蒂·勃朗特最天才有力的方面是对人的内心世界的描写。

夏洛蒂·勃朗特的小说是自传的变体。在第一篇小说《教师》（作者生前并未出版）中，克里姆斯瓦特前往比利时寻找幸福的爱情故事，她同样为了摆脱霍沃思一个省城牧师家的艰难环境，前往比利时的赫格所办的学校学习，并深深地爱上了他。勃朗特本人生活中这个片断深刻的个人“爱情史”被稍加改变，后来出现在她的许多小说中。随着夏洛蒂·勃朗特的技巧娴熟，其人物形象的心理描写更加令人信服。勃朗特最后一部小说《维耶特》（1853），从其技巧来说已达到了顶峰。

勃朗特作品中的情节线索并没有得到一贯的发展，有些地方彼此之间不相称，常常不合逻辑，还有莫名其妙的重合。她喜欢浪漫对比，不管在什么场合都加以道德化，偏爱对每个情节——重要的或者不怎么重要的——都从罪恶和美德斗争的观点来分析。

夏洛蒂·勃朗特的创作在史学方面——还是十九世纪上半叶艺术中现实主义和浪漫主义美学相近的一个证明。在和未来的英国自然主义理论家亨利·路易斯的通信中，她百般维护作家夸张的和不受约束的外露感情的权利，并非偶然，她同时认为乔治·桑和萨克雷是自己的老师。她的第二版《简·爱》中有一首浪漫诗歌，不难猜出是献给对浪漫主义者不太赏识的萨克雷，尤其是乔治·桑的。夏洛蒂·勃朗特可能为了表示与众不同的见解，她对萨克雷的稳重、文笔的简洁发生兴趣。

勃朗特的现实主义形象从浪漫主义形象中脱颖而出。在勃朗特那里，浪漫主义美学的被取代进行得非常独特。她的主人公都是出自浪漫社会阶

层：家庭女教师、神甫、小企业主。情节逐渐演变成“非浪漫性”，在《维耶特》里没有像《简·爱》中盲人罗切斯特和简那种动人心弦的久别重逢，但是有对年轻姑娘心理的准确描写的爱情故事。

甚至像爱情、热恋这样的浪漫主义题材，她即使不完全遵循现实主义美学规范，那么也会为未来的现实主义艺术家确定道路。杰奥尔杰·埃利奥特在创作上有所成就，毫无疑义地在许多方面得益于夏洛蒂·勃朗特，因而她写道：“我刚刚回到围绕我们现实世界。因为我读了一部比《简·爱》还要令人惊讶的《维耶特》，它的力量几乎是超自然的。”

在英国小说史中，尤其是在心理小说中，其特殊地位属于夏洛蒂·勃朗特的妹妹艾米莉（1819—1848）——一位有才华的女诗人，唯一一本小说《呼啸山庄》的作者，其小说已被列入民族及世界经典作品的宝库。这本书被列为“哥特式小说”关于不祥爱情、恶人阴谋和神秘事件的传统。“哥特式小说”的全部特征是：复仇、死亡和被摧残的命运，隐私和神秘。例如，《呼啸山庄》中希斯特里夫死后出现了死去的女主人公凯瑟琳的幽灵。但艾米莉·勃朗特作品主要的不是外在的相似，而是它区别于标准的“哥特式小说”和维多利亚小说。

这位女作家过早离开了人世，她只是基本掌握了关于人及其命运的直观知识，她与那个时代传统地描写天使般的美德和道德上的过分严肃格格不入，这非同寻常。在她那里善与恶并不对立，而是存在于一种复杂心理的相互关系之中，这不是早期的狄更斯所熟悉的，也不是在写《亨利·艾斯蒙德》、《彭旦尼斯》、《弗吉尼亚人》之前的萨克雷所熟悉的。

艾米莉·勃朗特很难属于某种文学派别和思潮。这令人难以置信，它们对于这部长篇小说的作者来说，显得十分狭小。她作为一位四十年代的女作家，早已熟练地掌握了英国心理作家在下半个世纪和世纪末所发现的手法。其实，在很大程度上，因为她这种传统才延续到哈代和康拉德。但与此同时，她接近浪漫主义者——在一切情况下，她在自己的追求方面，确切地说，她顽强地追求从伦理范围，从维多利亚小说“活动范围”的冲突，转变为哲学美学范围的冲突。作为一个浪漫主义作家，她渴望生活的和谐，哪怕是悲剧性的。在这方面，小说以女主人公的死来收场——并不是一种情节线索的解决办法，而是恢复了被破坏的和谐：因为心爱的人们，不善于把自己的命运在生活中联结在一起，而“永恒地”彼此相处。在她的小说中，爱情变得令人心碎，差不多是魔鬼式的，不受任何理智的法规力量支配。生与死并不相互对抗，而在女作家的意识中成为一种奇异的自然的统一，以至于赋予她的小说一种特别深邃的哲理；在此她成了布莱克的继承者。对艾米莉·勃朗特来说，社会生活问题是次要的。她不是从社会关系

·120

中，和别人的关系中，而是在和时代与宇宙的对比中观察个人和性格。

关于爱情，维多利亚浪漫主义作家在许多方面所无法理解的主题，她却用深刻的心理方法加以描写，既不矫揉造作，也无浮夸言辞。

她在对遗传主题的论述中仍有不少心理分析，这种分析在她之前的英国小说中，只有简·奥斯丁(《理智与情感》)才触及。《呼啸山庄》中的孩子是自己父母心理分析的"继续"，而不是思想的传播者，就像在狄更斯的作品中不止一次地出现(如奥立维尔、保罗·杜姆比)的那样。

艾米莉·勃朗特远离时代的艺术风尚，与她姐姐进行的美学辩论格格不入，她直觉忠实地解决了叙事艺术的问题。她具有真正无法穷尽的想象力，同是具有自制的能力。她的小说建筑在无足轻重的琐事上，尽管小说中命运交错，激情沸腾，但艺术上并无多余的、不真实的东西。这一切都经过深思熟虑和权衡估量。《呼啸山庄》中的事件都是通过人物的感知表现出来，而这些人物都不是戏剧直接的参演者。他们当中有尼里·金兹、林顿家的女仆、洛克伍德先生。这样的叙述手法增添了清新气氛，展开了剧情的直接感知，同时得以保持"客观性"。作者大胆地打断故事的讲述；一个讲故事的人打断另一个讲故事的人；这种叙述的感知是客观的。令人惊讶的是，这部小说的作者有着多么令人叹为观止的艺术手法。

十九世纪上半叶英国艺术发展的普遍规律，同别的欧洲国家批判现实主义的发展有着许多共同之处，但是又保持着自己民族的特点，首先表现于现实主义与浪漫主义的独特结合，对道德审美问题的特别兴趣，对从启蒙时代起扎根于英国语言和十九世纪中没有衰退的语言的兴趣。

4. 狄更斯

一本论述狄更斯最深刻的书的作者切斯特顿写道："狄更斯是这般受欢迎，以致我们这些当代作家无法设想，他的光荣是如此之伟大。如今这样的光荣已不复存在。"

当然，查尔斯·狄更斯(1812—1870)不是一直享有这样的光荣的。在他去世后半个多世纪的时间里，人们对他的作品抱有怀疑和轻视的态度，而且把他打入供消遣娱乐的作者行列。使人威信扫地的批评家之一——奥斯卡·王尔德说过：那个用嘲讽手法撰写《老古玩店》的人，他的心是用石头做的，只有这样的人才会不带笑声地阅读耐儿死亡的场面。狄更斯和萨克雷、特罗洛普、巴尔扎克、福楼拜、屠格涅夫对比时总是失败，这一状况越来越成为文学研究工作的共识。但即使在亨利·詹姆斯的年代里，他特别

高度评价职业技能，他本人便是一个非常讲究修辞的大师，并热情洋溢地评论狄更斯。吉辛、切斯特顿和萧伯纳都十分赞同他。时间证实了他们是正确的：狄更斯确实是世界文学中伟大的和最受欢迎的作家之一。

狄更斯的抑制不住的充沛的想象可以和莎士比亚相媲美。正是想象和幻想让无数的人物占据了他的世界。这是一位追求形式各异、内容丰富多彩的作家，创作生涯开始时的善良幽默家和讽刺家，最终充满了悲剧因素、怀疑和嘲讽。这是一位渴望真理的浪漫主义理想者，他在小说中不仅用怪诞手法创造了恶势力，也创造了善。然而他也是一位清醒而严肃的现实主义者，一位反映 1830—1870 年英国经历过的社会、政治和经济进程的民主主义作家，在小说中提出了时代最重大的问题，不断地迫切要求改善普通人民的生活。 ·121

狄更斯是一位最大的大都市主义作家和精细的心理学家。在他十六部长篇小说、无数的短篇小说、特写、札记、随笔作品中，产生了伦敦的雄伟形象。这也是一位像陀思妥耶夫斯基那样具有“全人类本能”的作家，像约瑟夫·康拉德、亨利·詹姆斯、弗朗茨·卡夫卡、威廉·福克纳、托马斯·艾略特、马赛尔·普鲁斯特这样不同的艺术家都受到他的影响，这个名单可以毫不费力地继续下去。陀思妥耶夫斯基经常强调自己和狄更斯在思想上、感情上和艺术上的联系，他在心理描写方面那些惊人的形象如斯达弗罗金和娜斯达斯雅·费利波芙娜，就是以狄更斯的作品“为基础”，他们产生了作家对斯特尔弗尔特和道姆比的性格思考之中。很多作家都感激狄更斯，例如俄罗斯的经典作家列斯科夫和屠格涅夫。 ·122

狄更斯早在二十一岁便享有荣光，直到他生命的最后一刻也没有消失。1833 年他是一个谁也不认识的记者，在杂志上发表了第一个短篇小说《白杨树林中的午餐》，奠定了 1836 年出版的《博兹随笔》的基础。

这本书的重要性在于它显露出狄更斯艺术世界的轮廓，提高了人们对生活、风尚的兴趣，注意了文献般的新闻的准确细节，善于立刻像新闻记者那样关注事件，用像笑话那样的故事来逗人发笑，用轻松的幽默感染心爱的主人公——普通的“调皮狡猾”的人们。

犯罪行为曾经是采访记者最中意的题材之一，但是在狄更斯的题材评论中流露出的并不是给人强烈印象的那个年代散文所特有的格调——而是关于善与恶的道德的沉思。在这里狄更斯首先形成了一种关于“不是头脑，而是心地合乎情理”的思想，尽管这还不十分有信心，但是在后来这种思想在狄更斯的整个“圣诞哲学”中扩展开来。

《博兹随笔》在狄更斯诗学的形成中是一个重要的阶段：他特别注意人物和他周围环境、性格及衣服和日常生活对象之间的联系。狄更斯以一部


查尔斯·狄更斯 马克里兹肖像版画
1839年 伦敦 国立肖像陈列馆

《博兹随笔》进入文学，并以《匹克威克外传》(1836—1837)证明了自己。这是一部体育小说。在体裁方面属于启蒙时代十分普及的“大道”小说，崭露头角，而且十九世纪的散文作家也都继续关注这个时代。这种形式允许在任何情况下中断叙述，注入新的主题，轻松地表现新的主人公。匹克威克俱乐部成员的旅游：其中有上了年纪的绅士、银行退休职员匹克威克先生，以及在自己朋友的陪伴下出发去英国进行“科学”旅行的“学者”。在这些“匹派”至友中有唯一的运动员温克尔和特普曼、斯诺戈拉斯及其仆人赛姆·威立尔——他们给了狄更斯以塑造现代英国的可能。在小说中有中肯的讽刺速写画，有成熟的狄更斯明快的讽刺油画：直言不讳地嘲笑英国议会的选举制度，离奇可笑地描写英国法庭的因循守旧(审判匹克威克先生假情假意地破坏和巴尔德妮小姐虚假的婚约)。

在这部小说中，不是所有事件都一样的真实可靠，因为狄更斯着手描写农村生活时，他的笔下却出现了一幅安宁闲适的田园生活风景画。不过，通过整部小说“善与恶”的伦理道德对照所提出的观点来看，正是这些情节显得特别重要。

狄更斯的乡村画面充满了日常生活的欢乐、无忧无虑和精神上的宁静。乡村生活提升到了乌托邦理想的境界，因为它体现了天真浪漫的幸福。在第一部小说中，这种狄更斯的理想已经在真理(基于想象和幻想、从感觉上和感情上认知生活)和谬误(从唯理论的、理智的态度来对待立足于事实和数据的现实)之间的争论中(在匹克威克先生和勃洛特顿先生之间的争论中)形成了。这一哲学层面改变了我们对小说主人公的认知。从一个没有失去魅力的喜剧人物、离当代并不遥远的英国资本家——匹克威克先生，变成一个江湖骑士，按陀思妥耶夫斯基的说法，变成了十九世纪的堂·吉诃德，而匹克威克的忠实的仆人赛姆·威立尔变成了堂·吉诃德的忠实仆人桑丘·潘苏。匹克威克是英明的狄更斯怪人行列中的第一个怪人，对于他

这是多亲切的人物，他们并不是来自于那个确认所向无敌的善良之胜利的世界，而是与所有合理的日常生活的规范相反的那个世界。

从塑造匹克威克这个形象——主要从他具体表现了善良的思想，直到他的成熟时期，也就是直到他描写社会的大场面和稍后的心理小说时期，决定艺术家狄更斯创作的强劲浪漫主义气息，进入了其风土人情的小说。

《匹克威克外传》在报刊上连载还未结束，狄更斯就开始发表第二部小说《雾都孤儿》(1837—1838)，这部作品还没有完成，他又着手小说《尼古拉斯·尼克尔贝》(1838—1839)的创作。



匹克威克先生在俱乐部成员中演讲
L. 谢伊慕拉为《匹克威克外传》所作插图

《雾都孤儿》是狄更斯第一部"教育小说"，并不只一次地面向这种体裁。所有这些作品的结构几乎一样：一些被父母遗弃的孤儿听天由命地流落街头，生活懒散，或者因为亲戚企图非法占有他们的遗产，或被迫害折磨落入困苦的处境，多亏按其本质是浪漫主义的奇遇，他们从"赤贫和黑暗的深渊中摆脱出来，偶然得到了财富，同时得到了与其财富相适应的社会地位"。

· 123

最重要的结构因素是"秘密"情节。解开这个谜团，猜测这个秘密，就会把强烈的、富于侦探的戏剧性因素描写带入叙述，狄更斯正是借助于这种因素，持续不断地吸引读者的注意力。他的作品同时代的大众化的、消遣娱乐的文学之亲属关系，同关于凶手和罪犯的小说，以及同布沃-李顿、恩苏奥尔特的所谓"新哥特小说"的亲属关系，正表现在这个方面。

帮助奥立佛·特维斯特揭开了秘密，得到了幸福和安稳的生活的是一个偶然成为这个孩子亲戚的富有绅士，而在《尼古拉斯·尼克尔贝》中则是切里伯尔兄弟俩，他们的姓(按英文是愉快之意)放出了光明和吉祥。违反逻辑的根据和艺术的真实，奥立佛(尽管受了小偷团伙的影响)和尼古拉斯·尼克尔贝(生长在贫困中，在斯克维尔兹学校经受住了艰苦的条件)却是多么的纯洁和高尚，好像善的思想本身一样。

浪漫主义者狄更斯确信善良，现实主义者狄更斯开始细心窥探自己"忧郁"主人公的心理。那时在他的笔下表现出惊人的洞察力——在《雾都孤儿》中描写出天使般的罗丝·梅伊莉和名声败坏的纳西的相遇，这些性格充满了现实生活的知识。

狄更斯观点的进化，技巧的发展，在他作品中浪漫主义和现实主义原则相互关系的变化，在这个阶段里取决于他怎么深刻理解善与恶的现象。

在《雾都孤儿》和《尼古拉斯·尼克尔贝》中，恶以两种身份出现：一种是社会的恶，另一种是本体的恶。社会的恶(《雾都孤儿》)——这是"关于贫穷的规律"，认可为这些"贫民的巴士底狱"而开设的习艺所。在形而上学的层次上，罪恶——这是蒙克斯用他撒旦的意图——不是杀死奥立佛，而是使他心灵腐化；这是一种仇恨，它支配着身心畸形的拉尔夫·尼克尔贝和他的佣人斯克维尔兹。恶是狂躁的，不会作出任何合理的解释，甚至像利己主义、渴求致富这样的欲望一样。

在狄更斯这些著作中，社会的恶和本体的恶彼此很少相关。而浪漫主义的对偶法则，导致现实地决定人物的幸福或不幸的，最终地被都解除了，而让位于复杂情节的乌托邦浪漫式的结局。在理解善良时也存在一定的机械论。善是战胜恶的思想，所以善良的代表可能是最不相同的人们，并不依赖于他们的社会地位(如勃拉恩洛乌先生、切里伯尔兄弟、罗丝·梅伊莉、忠实的佣人季姆·林肯乌奥吉尔、不幸但有同情心和公正心的诺戈斯、苦命的女画家拉·克莉薇、贫病交加的斯马伊克)。

遗产主题是十九世纪现实主义艺术家的伟大主题之一。不过十九世纪欧洲的现实主义作家中没有一个人在他们的作品中，像狄更斯那样对"遗产现象"给予这么多层次的理解。这正说明他从道德、心理方面甚至从哲学方面研究了这个问题。《雾都孤儿》则开创了遗产主题初始的浪漫主义童话般的时期：主人公为了讨得自己的公道获得了物质上的报酬(奥立佛富有而著名)，这样的结论暂时被狄更斯理解为幸福。幸福问题(在这种情况下稳定和物质的享受)进入了作家创作的中心主题——"远大希望"的主题：希望致富，成名，以至于幸福。在《雾都孤儿》随后的两部小说中，也都完全如愿以偿。

124·

狄更斯最早的小说，包括《尼古拉斯·尼克尔贝》给我们非常详细地介绍了作家的革新，他把这方面的事业当作自己最崇高的职责。他描写了工人家庭、斯克维尔兹习艺所惨无人道的制度——他的小说不仅是优秀的、尖锐的政论样板，也是早期狄更斯讽刺散文的样板。他采用了怪诞、激情、启蒙手法，他的启蒙手法有时变得过分的啰嗦，而热情则被搞得多愁善感。按照他的看法，人民福利所依赖富人的良心觉醒，如果他们的良心变得温

和了，那么狄更斯非常期望的那种阶级之间的相互谅解便实现了。他总是真诚地同情普通的人民，承认工人在他们的宪章中所提出的要求是公正合理的。但是他作为革命的反对派，陷入自我矛盾之中，他把起来斗争的人民理解为一个不可分离的极残忍的人群，又担忧宪章运动派的发言。所以狄更斯的真正主人公总是远离造反。

可以说狄更斯有一些观点上的错误，但不能忘记他给英国带来的革新事业的实际好处：教育体系和居住条件大大地改善，妇女获得了很多权利。"我相信，就我的力所能及，我总是渴望穷人从最好世界中的富人面前拯救出来，我希望在我有生之年穷人的生活有所改善，他们的生活可能幸福一些，明智一些"——他在1844年的一封信中写道。

在《尼古拉斯·尼克尔贝》之后的一部小说《老古玩店》中，浪漫主义和现实主义原则的结合仍十分明显。《老古玩店》是耐儿的故事，她是一个性情十分可爱、脆弱而小不点儿的姑娘，她忍受着赌鬼侏儒克维尔泼毫无理由的精神和肉体摧残，她从这现实的鬼域中逃出来，最后还是夭折了。

整部小说的描写都贯穿着对比的手法，所以看起来好像表现于两个方面：一方面这个童话具有童话的一切特征，这里有许多"哥特式"的东西（侏儒克维尔泼的全部线索，具有最难以置信的行为，能够吞吐火焰）和民间歌谣（耐尔可以很容易地用卓鲁什克这个形象对比）。另一方面在小说中可以感觉到作家描写"尘世人物"（基特、马尔基兹）的日常风土人情的笔法。小说极其忠实地看待这个国家所发生的风潮，描写了在黑暗边缘漫游的情景，耐儿和她的爷爷从克维尔泼那里被救出来。

《老古玩店》的一些场景是晚期狄更斯所预料到的，他极为关注心理的"秘密"。人有两种本性——白天的本性和夜晚的本性（这一点就像在耐儿爷爷的故事里所看到的那样）。白天他是慈祥的糊涂老头，全力关怀孙女儿，夜里——他却是个赌鬼、小偷。

《老古玩店》引导我们专心致志地去思考狄更斯的基督教特点。他对基督教的认识非常广泛——像通过善良的感情教育来改造人们的人道主义纲领的一部分。所以耐儿的死是善良的象征，在思想层面上被认为是新精神时期的开始：这个时期对灾难的触及和经受善良的考验之后，按狄更斯的思考，会变得越来越好。

虽然《巴尔涅皮·拉德热》创作于1840—1841年，它的构思则在1836年，那时的狄更斯被名噪一时的《匹克威克外传》成就所鼓舞，他专心于大胆的理想——与瓦尔特·司各特较量，为了创作一部历史作品。在《巴尔涅皮·拉德热》中，狄更斯第一次离开当代生活，其情节和1775—1780年相关，和反天主教骚乱时期相关。小说中所有的阶级——从当权的到最基层

群众都有表现，社会各阶层范围如此扩大，表明了他的作品具有过渡时期的性质。

当然，关于和瓦尔特·司各特在《巴尔涅皮·拉德热》中的竞争，并非只是说说而已，甚至在以当代为题材的小说中，狄更斯对时间先后顺序和历史事实也表现得无所谓。当然问题不在于此，而是作家没有完全意识到历史的真正文献的准确性，要和自己的想象紧紧结合起来。

125·

小说毫无疑问是成功之作，如新盖特监狱叛乱风暴的场面，毋庸置疑地反映了当代宪章运动的言论对作家的影响。不过，能说明问题的是，小说中在戈登勋爵的领导下，从残忍而口蜜腹剑的约翰·切斯特爵士开始到刽子手丹尼结束，聚集了一批地道的败类。所有这些人的行为或是被贪婪的愿望所激动，或是热衷于抢劫和勒索。杰奥尔德热勋爵本人对这批人的业绩作了世上最高的评价，为了这批人他着手策划暴动。

小说的理想体现在疯疯癫癫的少年巴尔涅皮·拉德热这个主要形象中，他的前辈是匹克威克，虽然这些主人公的“文学之根”各不相同。匹克威克“起源”于斯摩莱特的古怪人，巴尔涅皮·拉德热显然从华兹华斯的“白痴男孩”那里显露出自己的亲属关系。在强烈的自私自利、贪婪的图谋的环境中，在冒险家虚荣、盗贼的狡猾与残忍的环境里，巴尔涅皮·拉德热对世上的财富表现出绝对的冷淡态度。狂人巴尔涅皮像匹克威克的古怪行为或像耐儿那样幼稚及无人保护，——离开了与他格格不入的世界。巴尔涅皮和匹克威克一起确定了狄更斯的宝贵思想——人的卓越性不是来自那个“白痴的神圣”的世界。非常重要的一点是，疯狂的巴尔涅皮像快活的巴尔涅皮一样。在这部小说中重新明确地表现出《匹克威克外传》的主题——不仅物质上的富足安康决定人的幸福，而且高兴快乐的概念更加明显地成为狄更斯伦理乌托邦的组成部分。

理论争论从来也没有引起狄更斯的兴趣。狄更斯和他同时代作家，如萨克雷、夏洛蒂·勃朗特的不同之处，在于他很少参加文学斗争。所以在他的一些作品中见到的那些不多的言论就十分宝贵。在这一方面，《巴尔涅皮·拉德热》可以使人弄清楚狄更斯对待浪漫主义作家的复杂的多层的关系，他从浪漫主义者那里获得的，要比从任何一位维多利亚时代作家那里获得的更多。在年轻的手艺人帮手西姆·泰佩里特的形象中，他参加了秘密同盟，其目的在于从手艺人手中夺权，狄更斯“忘了”他的主人公生活在十八世纪，他嘲笑了拜伦的那种使他觉得是反社会反道德的情绪：“我好像生来是海盗、大道上的骑士、爱国者。真是光荣呀！”正如所指出的那样，尽管对拜伦采取一种嘲讽态度，但在小说中明显地感受到他受另一位浪漫主义作家——华兹华斯的影响，受到《抒情叙事诗》中主人公的“调皮而不自

作聪明的"、"自然的"道德影响。

1842年狄更斯去了美国,这对他的创作演变有重要的影响。旅游开阔了他的视野,使他有可能从一定的距离来观察自己的国家。

美国首先使狄更斯觉得它是关于人道社会制度的乌托邦理想的化身,在这个制度下,社会问题的解决是以和平的方法,而不是用强制的方法,那里在不破坏神圣的私有财产权的情况下,实现了全社会兄弟联盟的思想。他旅途中的第一个城市波士顿,给他留下了美好的印象。年轻工人生活的高水平使他十分振奋,他们有自己的杂志、自己流动的图书馆。但是随着他离开波士顿,他的愉快心情很快便暗淡下来,在美国逗留期间的末尾,那些幻想终于彻底破灭。显然,这里也有自己无法解决的问题。特别使狄更斯气愤的是美国南部各州的奴隶占有制。"这不是我想访问的那种共和国,这不是我理想看到的那种共和国。按我的看法,自由思想的君主政体——甚至是它的令人恶心的宫廷选票——也比这里的政体好上一千倍。"

他在《美国札记》(1842)中,以及在通信和新小说《马丁·朱述尔维特》(1843—1844)中,都写到了这次访美印象。

狄更斯的随笔使美国人极其气愤,他们无论怎样也没有料想到给这位客人如此豪华的款待,竟然换来对他们国家提出这样令人不愉快的意见,不仅如此,还敢于铁面无私地把意见说出来。狄更斯的书信十分有趣。从信中可以清楚地看到,他怎样逐渐改变对这个国家的态度,怎样坚信被他发现的美国民族的特征——对财富的强烈欲望。

这种对财富的强烈欲望,并非人之本性的自然现象,而是所有资本主义社会所固有的典型特征,特别是在美国十分明显,这种理解确定了他在社会反响中,从小说《马丁·朱述尔维特》(1843—1844)中,所引出的"英国—孟加拉无利息信贷保险公司"的那种崭新的形象。在狄更斯那里,这是第一个理解透彻的强大的,同时又是虚假的社会机构(《英国—孟加拉公司》),随后他接连不断地创作出商行(《董贝父子》,1848年)、小职员控诉(《荒凉山庄》,1853年)、繁文缛节局(《小杜丽》,1857年)。《英国—孟加拉公司》成为一个集暴露社会体制腐朽之象征。和主人公命运有着这样或那样联系的社会机构,是狄更斯描写"秘密"的下一阶段。通过描写半合法的"秘密"组织来评论社会恶习,这些"秘密"组织以自己存在的事实证明了生活的不稳定及其基础的腐朽,这是狄更斯的天才远见之一。

· 126

到二十世纪,卡夫卡和其他作家都从狄更斯那里继承了关于禁锢人之生活的秘密组织的思想。在《马丁·朱述尔维特》中,描写秘密的、神秘主义机构中还有不少"哥特"遗风,狄更斯将从这种遗风里逐渐解脱出来。狄

更斯的主人公(这是批判现实主义的特点)能够挣脱神秘的束缚(在成熟的狄更斯作品中如此象征性地毁灭神秘的商号或者空心企业的破产)。

小说的组织结构发生了变化,可以看出从流浪汉小说到更加复杂的叙述形式的明显运动。利己主义和贪财图利成为中心问题,狄更斯打算首先把它自始至终地贯穿在整部小说中,以便控制整个叙述。

狄更斯以另一种方式论述善与恶问题。在《马丁·朱述尔维特》中,没有布朗洛乌和切里尔那种类典型的鲜明人物。老马丁·朱述尔维特占据了他们的位置。为了以后奖赏当之无愧的人,他使亲属遭受了这一考验(此话完全是语意双关)。幸福(财政的富裕,家园的温暖)此时已不再是自古以来亲属所固有的美德,需要给它以应有的报答。对成熟的狄更斯来说,主人公的旅美体验所产生的主题是重要的。结果他改变了自己的观念,抛弃了七色的而不符合现实的幻想——自欺,而具有了另一种对世界的乐观态度。马丁在密西西比州如此折磨人的旅行是道德观念上的一次重要体验。他长途跋涉的目的是象征的表示,这是一个被称为伊甸园的地方,马丁来到这个地方,又不知该如何尽快离开那里,渐渐地显出马丁和他的前辈们:奥立佛、尼古拉斯·尼克尔贝之间的差别。马丁对生活的期望太多,所以作者对他的“巨大希望”不无讽刺。

邪恶代表者的形象经历了演变,如今约纳斯·朱述尔维特占据了费伊特任和克维尔泼那充满浪漫主义否定的位置。他的形象——更加深入、更加现实主义地洞察邪恶的本性。在小说的结构中,约纳斯·朱述尔维特和公司紧密联系在一起。他不仅是个贪财的人,而且他的性格既复杂又多方面:这既是凶手,但又是会谴责良心的凶手。

但是狄更斯这位艺术家的演变,不仅在于把邪恶从形而上的范畴变成越来越未确定的社会典型现象:现在邪恶不仅使约纳斯的贪得无厌达到了顶点,而且毕克斯尼夫的假仁假义、盖姆泼的不择手段和贪得无厌也变本加厉。邪恶在世界上传播,并不是“哥特式的”的恶梦,而是现实。善与恶共处,唯一能战胜邪恶的方法是积极地和它斗争,在它萌芽时期就把它消灭。这对狄更斯来说是一种新的思想:尼古拉斯·尼克尔贝和邪恶斗争(和斯克维尔兹斗争),但他的头脑还没有考虑自己的缺陷。

这种思想在发展,并在一系列著作中将会找到进一步的体现,它们用一个共同的标题“圣诞欢歌”(1843)编辑成集:《圣诞故事集》、《钟声》、《炉边蟋蟀》、《生命会战》、《狂人》——都在1843至1848年之间定期出版,尽管其情节和风格各不相同,但都被理解为一个整体。

在狄更斯的创作中这些著作占有特殊地位,它们都是在作者艰难的时代创作的。社会悲观主义的萌芽已经确定了《马丁·朱述尔维特》的讽刺

面貌，在许多方面可以由狄更斯对待英国的态度加以说明，他发现英国的状况极为苦难。对社会变迁必要性的理解，以及同时面临的恐怖，迫使他离开英国而去。他时而去国外，时而又匆匆返回祖国；时而脱离社会活动，时而又精力充沛和满腔热情忙于社会活动。他紧张地寻找改造世界的方法，但读者却十分谨慎地对待《马丁·朱述尔维特》的讽刺，对待它的社会清醒态度。当狄更斯创作了与现实主义美学相矛盾的作品时，道德上却使他感到十分珍贵。

圣诞故事深深根植于对任何奇迹的信任，并产生于圣诞之夜，在浪漫主义时代不同国家获得了广泛传播。狄更斯着手创作圣诞故事系列时，以美国浪漫主义作家华盛顿·欧文的圣诞故事一书为蓝本。但毫无疑问，决不能说他是在模仿。比如说，欣赏中世纪，这同狄更斯是格格不入的，因为他亲近和理解美国作家最心爱的节日——圣诞节的意义。华盛顿·欧文的故事，只能是对狄更斯创作圣诞故事的一种推动。圣诞题材在狄更斯早期小说中就出现过（这一点很重要），甚至在《匹克威克外传》（金格利·代尔）中就有过。但是到四十年代初，狄更斯不是简单地准备，描写明快生动的圣诞节。他具有早期小说的创作阅历，能够循序渐进地叙述"圣诞"哲学的含义，以及浪漫地认知世界的基石。后来在狄更斯的小说中，社会的画面不管变得多么现实和多义，心理的洞察不管多么深刻，他在书中总保有对待生活和希望达到理想境界的"圣诞态度"，而违背所有社会的实际和理性论据。

狄更斯在圣诞小说中的哲学，按其本质来说是非社会的乌托邦的善与恶的哲学，尽管发生了某些变化。圣诞节对英国人来说是个特殊的节日，它赞美家园和安逸，正是安逸成了狄更斯"圣诞"哲学重要的概念。这绝对不是小市民眼光短浅的象征，相反，是非常崇高的象征——具有人类温馨的价值、快乐的象征。保障人的关系的象征，以至于在人世间将永不孤寂。家庭的强烈感情对狄更斯来说是神圣的，他的那些主妇真的像仙女一般，能够安慰所有苦难的人。在这种哲学中金钱几乎被摆到最后的位置（须知，狄更斯在某个时期曾把金钱、物质福利看作是幸福的条件）。狄更斯的主人公都是穷人，他们的财富就是心地慷慨、献身精神和大公无私。幸福就是快乐，他的穷人热爱生活，并善于珍视生活。

《董贝父子》（1846—1848）是一部总结性小说。它被认为具有狄更斯早期作品的特征，并且开创了他创作的新时期。狄更斯的早期作品主要建立在童年深刻和独特的印象基础上，并增强了对生活更为严肃的观察。他的世界观转变在相当大程度上取决于欧洲社会的情势，小说的最后几章是他在法国二月革命以后写的。

《董贝父子》是狄更斯第一部长篇小说，它把关于善良的力量和胜利的圣诞神话同深刻的社会心理分析和谐地结合起来。在小说中首次描绘了丰富的社会全景，狄更斯还打算在《马丁·朱述尔维特》中再次描绘这样的全景，但只是现在才做到这一点，并把社会理解为复杂、矛盾和同时又是相互联系的整体。这并不像过去有的那样，决定主人公命运的只是秘密、机遇、人为的巧合。潜在的、逐渐显露出来的上层人物和基层群众的关系不只是揭示了部分的秘密，而是整个社会机体的秘密。各种不同命运的线索连结成一个错综复杂的结：傲慢的交际花艾姬特为了私利嫁给资本家董贝，并悄悄地和自己的堂姐——被流放的女政治犯艾丽莎·玛尔盖尔紧密联系，而她曾经被董贝的亲信助手卡尔盖尔奸淫而腐化堕落，在艾姬特本人的生活中起着悲剧作用。

狄更斯虽然从英国古典传统而主要是从道德方面加以思考，但资本主义的发财欲本质、英国资本主义的成长和成熟，却被作者描绘得淋漓尽致。在《董贝父子》中狄更斯描写了资本主义的毁坏势力，资本主义不仅深化了社会不平等，而且还引发了人们的身体和精神的畸形(董贝)。这一畸形关系在人的外表、对象世界和自然打上了印记(董贝内心的冷酷变成他家庭的忧郁和过分拘礼的冷漠)。这种关系导致个性的扭曲，而最后则导致个人内心世界的麻木。



128 •

查尔斯·狄更斯《董贝父子》扉页
H. K. 勃朗画 1848年 伦敦

《董贝父子》的商行成为社会性生活全面曝光的出发点，在小说中描绘了社会的所有阶级。狄更斯首先描写出没有被任何偏见歪曲的、客观的劳动人民的肖像(《巴尔涅皮·拉德热》)：司机图德尔和他的妻子——波列的奶妈的肖像。这是独立的人，他们的生活充满意义。他们在自己的行为中有些糊涂，完全没有理性，作为主人公，狄更斯却同情他们。

叙述结构的原则发生变化：作者从形式上的旅游启蒙小说，进入到有明显情节中心的小说，这个中心决定了其他所有的情节线索。小说的第一部分叙述了小波尔的童年和去世，

他是巨商董贝先生唯一的继承人;第二部分最紧密地交织在一起的是叙述关于悲剧性的、董贝先生和艾姬特的金钱交易的婚姻,董贝先生想得到继承人的希望之破灭。通过这两个部分的连续性,没有夸张没有矫揉造作地提出了关于人类傲慢的致命性的弱点。

不过,无论怎样能说善辩也不能说明狄更斯关于儿童形象创作的艺术演变。他早期小说中的儿童——奥立佛、耐儿和在费伊德孤儿院的少年犯,或者那些在斯克维尔兹习艺所不幸受尽折磨的人们——所有这些受命运捉弄的孩子,都类似十八世纪文学中的儿童。在波尔·董贝身上使人感觉到他的个性,尽管这个形象作为议论教育方法和任务的资料,但对狄更斯仍然很重要。按照他的看法,在皮普钦夫人的寄宿学校里,波尔所在的布利姆别尔先生的作坊里没有爱和温暖的教育,这与儿童犯罪之间存在着直接联系。

甚至在解决董贝和卡尔盖尔之间、卡尔盖尔和艾姬特之间的冲突,都是成熟的狄更斯诗学的新特点。维多利亚纯洁主义的道德准则禁止作家描写生活的隐私方面,禁止议论夫妇生活的复杂性。但是伴随着狄更斯艺术发展的同时,性格被视为复杂的矛盾统一体,并紧紧地处在维多利亚时代的框架之中。在他的创作中出现了潜台词,这对成熟的狄更斯是多么重要,就像说教和幽默对早期的狄更斯一样重要。卡尔盖尔对董贝的反抗是不彻底的,如果从社会观点来看,卡尔盖尔使董贝破产,并没有侵占他的任何财产。卡尔盖尔的真正行为动机并不明显,看来,也许可以认为,在心理关系上这是在英国文学中最初的“地下工作者”之一,他们是被最复杂的内在矛盾而引起内讧的人们。

《董贝父子》诗学中最重要的是象征形象,它们将在作者的晚期小说中起重要的作用。在艺术方面,铁路的象征特别成功,它卓越地同小说关于资本家命运的社会内容相适应。对于害怕一切新事物的个人主义者董贝来说,铁路便是死亡本身,但是它作为一种进步的象征,按照狄更斯的信念,它能够改善人民的生活条件。从“叙事”方面来看,铁路是必需的,按作者的构思,它被视为报复的象征,卡尔盖尔这个坏蛋在特别快车的铁轮下将被轧死。

正是在这部明确的社会小说中,找到了光辉的“圣诞”主题的位置。在此有不少狄更斯十分心爱的外表怪诞但内心纯洁高尚的人物,图特斯便属于其中的一个。从这种形象中可以明显看出,狄更斯开始研究本质和外表往往不吻合这个问题。在《尼古拉斯·尼克尔贝》中的尼克尔贝夫人以她接连不断的胡闹成为滑稽可笑的人物,但是狄更斯却仔细观察这些人:在荒谬可笑的外壳里面可能隐藏着一颗善良的心。从图特斯那里,像在尼克

尔贝夫人那里一样，你根本听不到任何一句聪明的话语，但他却是一个真正的狄更斯塑造的主人公。他的怪诞可笑是一种与发财世界无关的疯疯癫癫，体面的外表多么容易迷惑人（卡尔盖尔），但是这个问题是狄更斯未来小说的材料。

最后，资本家董贝的形象无论描写得多么典型生动，想致富的人的心理分析无论怎样具有社会洞察力，他的历史却是狄更斯根据圣诞故事中一个改过自新的恶棍构思的，但是现实主义者狄更斯不能不让我们知道，当董贝精神上脱胎换骨时，他已是一个希望破灭的老头，尽管他的希望看起来是虚幻的。

《大卫·科波菲尔》(1849—1850)是狄更斯第一部也是唯一的自传体小说。作家自传的这一艺术描写，从童年到1836年，也就是到他成为著名作家止。这一部"年轻人的故事"是狄更斯卓越掌握长篇小说的典型。不过《大卫·科波菲尔》和《尼古拉斯·尼克尔贝》或《马丁·朱述尔维特》的类似，仅具有形式的特性。

主人公的故事是完全真实的，童话和奇迹如果不被人嘲笑，那么在任何情况下，我们都会眼睁睁地失去荣誉。生活的复杂性并非可以轻松解决，这种轻松是狄更斯早期作品所固有的。相反，它们经常表现出自己的现实本性，而且从生活的秘密领域转向心理领域。

狄更斯把自己童年和少年的故事作为这部小说基础这一事实，作者叙述的这位成为作家的男孩的这一事实，——这一切促进了古典"教育小说"的新变体的创作。狄更斯以歌德的《威廉·迈斯特》为样板，听从奇妙的记忆变化，在《大卫·科波菲尔》中再现了现实生活。《大卫·科波菲尔》是一部关于时代，关于回忆及其在生活中作用的小说。不同的时期都在回忆中互相碰撞、对比，而进入到现代。读者可能不相信作者的话，他的主人公已成长为成年人，但"看见了"这一成长过程。在读者面前出现了主人公精神成长过程中各不相同的"我"：主人公从儿童的幼稚中解脱出来，消除了幻想，最后学会评价现实生活。在《大卫·科波菲尔》里，我们看到狄更斯的中心主题——"巨大希望"的主题，经历了怎样的演变。正是"巨大希望"决定了小说的象征性。小说叙述过程中反复出现两种象征："生活道路"和"江河急流"，这两条道路一起通向大海。

"道路"的思想在《雾都孤儿》中就已存在（奥列佛去伦敦的道路），在《马丁·朱述尔维特》中旅游成了涵义和思想形成的因素。正如所指出的那样，狄更斯借用了十八世纪浪漫主义者的这一形象。旅游使作者有可能轻而易举地叙述一段突然发生的有趣情节，而随着情节的逐渐发展，道路成了内心体验的道路，它的终点不是死亡，而是生活的海洋，日常经验的海

洋，这是不可预料的自然现象，只有那个能克服持久而艰难的考验的人，才能指使其方向。

不过在《大卫·科波菲尔》中多样的生活经验不是简单地表现出来。狄更斯通常从道德上对它加以分析。在读者面前呈现的不仅是一部社会心理小说，而是一部对善与恶的本质赋予了新的理解的哲理小说。小说中邪恶势力的代表人物是大卫的继父梅尔茨通先生以及斯季尔福尔特、乌里亚·吉普、利季梅尔。不过和早期作品中的"恶人"相比，这些人物的本性又不一样。梅尔茨通既是个残酷的继父，又是个会钟爱人的丈夫，他因妻子的死去而流露出的哀痛十分真挚。梅尔茨通对大卫的不友好没有一点玄妙和惊人之处，相反这种不友好提出了心理论据；孩子引起他对去世妻子的过分回忆。不管心理多么复杂，对艾米莉在道义上的死亡有罪责的斯季尔福尔特形象，具有不同的涵义。这里邪恶不仅隐藏在有魔力的外表里，而且还隐藏在人的内心。斯季尔福尔制造的邪恶具有非常尘世的特征：它深深植根于人们对相互命运的道德顺从，植根于他们道德上的盲目。

在《大卫·科波菲尔》中并不存在善恶之间较为明显的界线，它们千头万绪地联系在一起。维多利亚时代小说中达到惊人深度的，只有艾米莉·勃朗特，狄更斯以其惊人的深度来研究善恶之间的模糊界线。客观上属于善良的人物有：大卫、佩戈季一家人、米科别尔、斯片洛乌先生，最后，甚至连阿格涅斯也算在内——都超过了把他们同恶势力分开的那条不明显的界线。主人公们并不善于区分善与恶，他们开始按他们自己生活道路上的经验持久而艰难地劳动。

· 130

在这样的道路上存在不同的阶段，其中之一就是克服自我欺骗——"巨大的希望"，并不怀疑它的破坏力，甚至连狄更斯最光辉的主人公也这样生活着。

精神空虚——对狄更斯来说是一种新的伦理范畴，他对此作了全面分析。童话般的女性儿童形象体现了天使般的纯洁，早期狄更斯的理想，在这部小说中被作者降低了、删除了，最后暴露出自己的空虚。多拉按其实质是另一个少女妻子的双胞胎——大卫的母亲。我们同样在男性形象中发现精神空虚——如在斯皮洛乌先生、斯季尔福尔特这些形象中，小说中的乌丽娅·吉普也有这种空虚。

对生活的深入的哲学心理理解，促使狄更斯按另一种方式来论述自己惯用的主题。死亡——是早期狄更斯在处理冲突时的强有力的武器——也在小说中起着另外的作用。在他的作品中出现了不少死亡，但是它们没有使生活简单化，相反，使生活更加复杂化。每一次死亡都成为主人公精神培养过程中的重要阶段。不是简单地有可能娶阿格涅斯为妻，而是她在精

神上接近长大成人的主人公，但是对大卫来说，多拉的死使他获得伟大的净化力量和精神上的省悟。在她死后，主人公开始渐渐明白他们相互关系的性质和开始变得冷漠的原因，然而这一切大卫并不是一下子明白的；仅仅在出国旅行之后（小说中重新出现人生旅途的主题），他才意识到所发生的一切。重要的是，死亡——不是简单地一次体验到而可能忘记的终点，多拉的死——这是深刻的生活经验，教训，使大卫终生难忘。

这部小说并不像作家的其他任何一部作品，充满着现实的"生活"，但是"圣诞的"主题在小说中得到了再现。狄更斯的读者习惯于把这一主题同平静和温暖的家园相比。这一次的主题在小说最重要的场面之一——海上风暴的场面中，发出了胜利的响声；甚至是小说的和谐结构、细节的象征多义性，也揭示了这一场面的特殊意义。在风暴中反对者——斯季尔福尔特和海姆死了。海姆企图挽救溺水者的生命，但不知道他是仇人。在这场面中斯季尔福尔特和海姆都洗清了自己的罪孽，前者不再是个引诱异性的人，后者也不再是一个受气的情人。海姆救了人的命——他原谅了斯季尔福尔特，就像匹克威克原谅了金格尔和巴尔德尔那样。海姆象征着基督教的仁慈，对作者来说这是多么重要的思想，正因为这一思想，陀思妥耶夫斯基十分重视狄更斯。

《大卫·科波菲尔》是一部关于艺术家的小说，在艺术家的谈论中发出了作者关于作家任务的个人思考。不过在大卫理解的作家使命中，可以更多地看出维多利亚时代的标准，对大卫来说，艺术是道德的天职，艺术家必须成为优秀、善良和有道德的人，应该能够控制住自己的心。

在狄更斯本人的创作中，以及在英国现实主义小说的历史上，《大卫·科波菲尔》占有一个特殊地位。这部小说标志着英国现实主义——心理描写崭新时期的开始。

5. 萨克雷

在十九世纪英国文学中，威廉·梅克比斯·萨克雷（1811—1863）是批判现实主义一种变体的创始人，而在其中，讽刺和怪诞起着重要的作用。萨克雷在很高程度上是一个深思熟虑和彻底的美学纲领的组织者，是自己时代最有修养的人之一，他理解文学传统的重要性、时代的继承性，并掌握了丰富多彩的、有充分根据的历史知识。这是完全合乎规律的，正是萨克雷扩展了维多利亚时代小说在时间上和地理上的界线。在他的视野中，不仅有当代人而且有同胞，作者时常关注十七至十八世纪和其他国家如法国、德国、美国的文学。在生活中和艺术上他倾心于典型的东西，他首先把

个性理解为社会的一员,而这又被定为社会编年史的特定位置。



威廉·梅克比斯·萨克雷 马克里兹插图
1832年 伦敦 加里克俱乐部

萨克雷分享了维多利亚时代作家对道德问题的共同兴趣。他是讽刺作家,恶习的揭露者,但并不是人类厌恶者。作家的怀疑主义,他讽刺的基础,并不妨碍他相信善良的精神力量,他宣传自己的信仰就像狄更斯那样坦诚。他像自己的同代人和敌手一样在评价人物的品行时,以基督教的准则为指导。按照萨克雷的见解,人尽管有一定的恶习和弱点,但在他的灵魂深处仍然有一点儿善心和光明。但是萨克雷比狄更斯更有分寸,在他心里有更多合理的智慧的因素。

·131

对萨克雷来说,正因为比狄更斯在"圣诞"慈善上说教更多,所以他的严厉的道德审判是具有代表性的。伦理中的理性主义决定了美学中理性主义,因为在萨克雷那里,任何一个次要人物都不是独自的存在,这因为他的生活史或者行为风格,像现象一样具有自身价值。每个人物都是叙述结构中必需的,同其他主人公相联系的一个环节。

萨克雷具有写生画家的天才,但他并没有成为一个职业的艺术家。可是也不排除他和狄更斯的认识在这方面起了决定性作用,1836年他给狄更斯提过建议,要给《匹克威克外传》画插图,但这个建议遭到拒绝。

萨克雷对政治问题非常感兴趣。年轻作家的观点不同于从母亲和继父那里继承来的激进主义。作者明白宪章运动产生的缘由,并意识到这个运动具有多么现实的社会力量,而且认为运动的使命是正义的。同时,他写道:"我不是宪章运动分子,我只是共和分子,我希望看到所有的人都是平等的,而这些放肆的贵族都已随风而去。"

·132

萨克雷从他创作一开始就宣称自己是政论家、批评家和带有插图作品的艺术家,并以这种方式来"说出"自己的思想。从三十年代末起,萨克雷就开始评论书刊,他的评论文章、讽刺摹拟作品就定期在《国旗》周刊及《康希尔》杂志发表。这不仅是年轻文学家写作的样品,而且这些文艺评论文章在奠定英国现实主义方面起着重要的作用。

萨克雷在文章中阐明了自己的美学信条。极重要的是从三十年代到五十年代进入英国文学的作家中，只有萨克雷的美学观点叙述得彻底而明确。十八世纪英国作家中，首先是菲尔丁的文学传统——这是萨克雷作为方向的文学传统，这使他从而形成了自己的艺术观念。他决定追随十八世纪浪漫主义者，并确定作家和批评家的任务，要求严谨的真实性，坚持艺术家只描绘他确实知道的东西。他特别强调艺术的社会教育作用，反对“偏离自然”的艺术，极其谨慎地对待任何装腔作势、言词浮夸、热情奔放的表现。

在讽刺作品《名作家的小说》(1847)中，萨克雷开始和他同时代文学中各种审美上错误的东西，有计划地进行斗争。主要的斗争对象是在当时十分流行的“新哥特小说”，也就是浪漫主义的侦探小说，它被称为上流社会的“银勺”小说。他创作了挖苦迪斯累里、勒维尔、亨利·詹姆斯、恩苏奥尔特的讽刺性作品。他给“新哥特小说”“大王”布沃-李顿的创作以最尖锐的批评。布沃-李顿迎合大众胃口的作品有《莱茵之旅》、《克利福尔德的天地》、《欧仁·阿拉姆》等。萨克雷在自己的作品中无情地贬低所谓高尚的强盗形象，不仅对这些书的公开的娱乐性表示气愤，而且还指出它们对社会的危害，对社会风气有致命的、道德败坏的影响。

萨克雷在论战中为现实主义艺术扫清了道路，但并没有经常保持清醒的观点和评价，所以他并不接受浪漫主义，甚至它的优秀典范。他严厉批评司各特，尽管如此，还必须指出，他还在向司各特学习怎样表现历史；另外他很尖锐地批评了拜伦、雨果、乔治·桑。在狄更斯的创作中，他同他们的关系十分复杂(萨克雷既是狄更斯的真诚读者，同时又是苛刻的批评家)，甚至浪漫主义的自发性也使萨克雷感到刺激和不满。

应该怎样在小说中表现历史这个问题，萨克雷实际上从其创作道路一开始便进行研究。他没有从司各特那里采用(中世纪西欧)骑士的理想化手法(萨克雷的讽刺性作品《季克尔多皮小姐的历史课》、《莱茵的传说》、《“艾凡赫”续篇》)。卡莱尔把历史描写为帝王和英雄的行为，萨克雷认为这种观点是错误的，他极富批判性地对待官方历史文献(《法国当代革命史》)。

萨克雷的早期散文不仅仅是文学评论文章和讽刺作品，而且还有讽刺中篇，它们用不同的笔名发表在《国旗》周刊和《康希尔》杂志上。萨克雷的表演时而像穿黄色长毛绒夫人的仆人，时而像加加甘少校，时而像闵希豪生男爵的伊朗变形，时而像一个谦虚的作家和画家——米盖·安德热罗·季特马尔什，时而又像严厉的厌恶人类的费兹·布德尔。为了承认那些作

品出自于自己手笔，萨克雷在创作中还缺乏足够的信心。《穿黄色长毛绒夫人笔记》(1837—1840)、《非常不幸的笨人》(1839)、《可克斯日记》(1840)、《贵族家庭》(1840)、《凯瑟琳》(1838—1840)、《霍加蒂大钻石》(1841)等，是作家散文技巧的代表作。

在体裁方面，萨克雷早期作品表现出极大的丰富性：笑话趣闻、速写、札记、日记、插图文本。它们明显地表现了萨克雷的信念，对作家来说，重要的是"描写日常生活和风尚"。在早期散文中他逐渐成长为一个道德讽刺作家，并在十九世纪英国小说共同的道德传统中得到了发展。在早期作品中，萨克雷力图揭露假斯文、贪婪的发财欲、不道德行为和无原则性这些典型现象。为此目的，他有意使被描写的东西尖锐化和夸大化，主要的方法之一是夸张，形象常常明显地倾向于怪诞手法，主人公都具有一个"颇有意思的"姓名。

同时萨克雷不仅创作了概括性的形象，也创作了个性化形象。在这方面特别有意义的是《凯瑟琳》，按照构思它是作者早期最严肃的中篇小说之一。在小说里像在讽刺中一样，作者嘲笑了那些现代人对美丽而"高尚"的绿林好汉的崇敬。小说的女主人公凯瑟琳表现为一个冷漠而有算计的女凶手，她的生活形象应该引起的不是同情，而是憎恶。《凯瑟琳》有争议地(美学上和伦理上)针对狄更斯的《雾都孤儿》。奥立佛是狄更斯所思考的类似天使的人，所以任何外在的力量都不能伤害这个善良的化身。萨克雷则站在另一种艺术立场上，他赋予了主人公成长的条件以很大意义。他的凯瑟琳是在社会环境中生长的，是在那种偷盗、道德败坏的环境中生长的。

不过，萨克雷无论怎样努力，他都无法坚持无情的揭露者和严厉的讽刺家的立场，他迷恋于塑造性格并不由自主地给予他们富有吸引力的特征。凯瑟琳成为作者未来女性形象的"毛坯"，尽管这类女性形象在维多利亚时代是被禁止的，因为她们首先表现的是生活中的生理方面看上去是些活生生的人，特别是和狄更斯早期"完美无缺的"女主人公相比较。

萨克雷的散文在瑕瑜互见和佶屈聱牙的情况下，还存在着体裁的不一贯(讽刺剧转为夸张剧，夸张剧转为闹剧)，喜剧效果的不成熟(例如，热衷于描写外国人及其过分不正确的语言)之后，萨克雷周密拟定了他未来"大部头"长篇小说的原则，如"视点"原则。这一原则表现在叙事的组织上，表现在那个时代作者和叙述者的立场的革新关系上。所有中篇小说都用第三人称或者像写回忆录那样没有激情的故事形式写成。作者仿佛"离开"了小说，把叙述委托给主人公(《穿黄色长毛绒大衣夫人的笔记》)，从作者立场和叙述人立场的冲突中产生的文学批评，具有非常积极的作用(例如在

《非常不幸的笨人》中，故事以坏蛋和骗子的名义进行，他们把自己装扮成不幸的受害者）。

在这些年代里，萨克雷首先在大部头的讽刺长篇小说的体裁中试试身手，从1843到1844年在《国旗》周刊上连续刊登《巴利·林登的遭遇》。戈登·雷伊是美国著名的传记作家和萨克雷创作的研究者，他确信"这是一个'猝然中断'自己长篇小说的作法"，因为害怕自己的读者，但他并不相信，读者会按嘲讽的价值对他的讽刺叙述潜台词作出评价。

在风格上有所摹拟的《巴利·林登的遭遇》，像萨克雷另一些讽刺作品一样，十分准确地根据著名的卡桑诺瓦的回忆录原著、欧洲宫廷的编年史和18世纪某个冒险家如尉官斯多尼之流的故事，描写了他们的生活事迹。在这些资料的基础上，萨克雷得以再现已经逝去的那个时代的氛围。巴林·林登大约出生在1742年，他参加过七年战争（1756—1763），有时作为英国士兵，有时作为普鲁士士兵，他出现在欧洲的宫廷里，把自己冒充为某某骑士巴尔利巴里，在议会开会，挥霍掉了财富，最后在拿破仑战争时期的债务监狱中结束了自己的一生。

往事的再现——对萨克雷来说并不是目的。过去的一切能很快使他感兴趣，是因为在它里面酝酿着现在的一切。萨克雷在自己第一部历史小说中已经表达出时代的相似之处，也就是说，他不仅表现出对一个初出茅庐的作家很少能表现的东西，也表现出那个时代的现实主义小说的革新，并善于从决定社会机体原因的综合中看到社会机体的发展。

巴利·林登的心理取决于新的资产阶级关系。他的所作所为都遵循资产阶级的利己主义道德准则，盲目地相信金钱万能，相信一种能保障人的幸福和顺心的力量，他的头脑发晕的升迁秘密和灾难性败落的秘密，全都在这一信仰之中。

小说中出现了十九世纪小说的另外一些革新特征。萨克雷描写"反传统主人公"的命运，不同于自己当代的大多数作家，他们把正面人物置于叙述中心。他的回忆录——揭发了不可救药的坏蛋，放肆而恬不知耻地吹嘘未必真实的漫游和骗人的勾当。因而巴利·林登把他所有下流勾当冒充为勇敢和英雄的表现。不过作者的视野不只停留在巴利·林登身上，而且关注诞生他的那整个时代。巴利·林登只是很多坏蛋中的一个，他这一典型是由时代及其历史规律所形成的。

134·

《巴利·林登的遭遇》是现实主义作品的"机体"和结构研究的下一步。一方面作者力求真实和客观，好像让自己的主人公在读者面前展示自己的自由。在这个方面，小说的书名有了重大改变，因为《巴利·林登的成名》

这个书名，仿佛提供了旁观者的态度，是作者对人物生活的描述；《巴利·林登的遭遇》这一书名则赋予了很大的主观性。另一方面，萨克雷既把自己关于作家——道德家的任务的观念联系在一起，也把维多利亚时代的观点联系在一起，从而“干涉了”叙述。他对“出版者”在后记中的冷嘲热讽的注释十分不满，认为破坏了性格的逻辑，他迫使巴利绝不要热衷于冥思，陷入哲学的议论中。愤怒地谴责战争，为穷人的苦命而发怨言，这和巴利·林登的形象并不符合。

萨克雷创作的第一个时期是在文学和美学斗争的旗帜下进行的，这种斗争得到了同代人的公认。在对《凯瑟琳》和《巴利·林登的遭遇》的匿名评论中，我们可以读到：“……装腔作势的教训人的话语、矫揉造作的感情、装模作样的英雄神态到处滋生蔓延，作者整天渲染作品的现实，却愈来愈脱离自然与真实。不过萨克雷先生为了消除这种令人失望的状况，他在自己的评论文章和讽刺作品中做了他要做的一切。《巴利·林登的遭遇》和《凯瑟琳》创作的主要目的，是以真实的色调描写流浪者、亡命徒、行为可疑的女人，对于这批大军的描绘，多亏布沃-李顿、恩苏奥尔特、狄更斯，使读者感受到了最温柔的感情。”

1846 年 2 月到 1847 年 2 月这期间，萨克雷在《康希尔》杂志上发表了每周一辑的《英国的势利眼脸谱之一》，以后由《……之二、之三》汇编成散文集《势利眼脸谱》。在这本集子里像在《巴利·林登的遭遇》中一样没有一致的调子：善意的玩笑和挖苦的讽刺并存；怒气冲冲的长篇大论和忧心忡忡中流露出讽刺的神情并列；还有分章小说、分章抨击性文章、分章小品。各个部分的文学优劣并不一样：一些完善精炼，另一些匆忙马虎。

应该指出，萨克雷创造“势利眼”这个词在当代英国的涵义。按他的观点，势利眼不仅是“外行”、“乡巴佬”的专利，在社会各个阶层都可以找到势利眼，而且所有阶级和阶层的代表都感染上了势利眼这种危险而在英国流行的病。萨克雷说，势利眼是那种在上级面前卑躬屈膝而对下级却盛气凌人的人，萨克雷对那些屈尊俯就、谄媚逢迎的人也同样极为反感。

势利眼这个概念，使萨克雷有可能展示和嘲笑他在周围社会中所拒绝的一切：封建特权的显贵，争爵位封号而低三下四的人，那些假仁假义、妄自尊大、营私舞弊、道德败坏的人。萨克雷辛辣地尽情嘲笑英国形形色色的社会机构：军队、大学、俱乐部、婚姻、家庭、教会等；还有政治党派的代表者：辉格党人、保守党人，甚至激进派人物都遭到他的嘲笑。

这本散文集完成了萨克雷创作的第一阶段，这是对他“学习年代”的总结：一个具有罕见天才的讽刺家诞生了，因为他从一切最细微的、各式各样的现象中——甚至从他自己身上看到了人类本性的弱点。同时，萨克雷的

作品几乎没有一部不表现出和十九世纪英国文学传统和精神的如此明显的联系,英国文学的基本热情在它的全部社会功绩中,都诉诸于道德,而主要的任务则是个性的道德完善。或者像萨克雷自己在《势利眼脸谱》中所写,他关注的是对"巨大社会之恶的揭露和纠正",根据十九世纪英国现实主义者的看法,在相当大的程度上,这种恶源自对人的精神面貌的歪曲。

《名利场》(1847—1848)是萨克雷最重要和最著名的作品,并给他带来了世界声誉。当萨克雷着手创作《名利场》时,他仅仅在职业文学家的圈内小有名气,然而小说出版之后,他被列为当代一流作家行列,成为狄更斯的竞争对手。也许,萨克雷意识到了他迈出了严肃而重要的一步,《名利场》是第一部用他自己的姓名发表的作品。

有趣的是,十九世纪两位英国大作家都是在长期从事采访的新闻工作之后着手撰写"巨大"作品。不过狄更斯和萨克雷这些年的成果并不一样。狄更斯"吸收"了资料,专心致力于生活的明显的具体体现,把生活的充实、鲜明、节日气氛及其矛盾,都转入到自己的作品中来。萨克雷沿着严格选择的道路走去,到1847年,他确定了艺术把握的社会精神空间,这一空间在整体上布满了他最大的作品《势利眼脸谱》和《名利场》,并且在最严格地、无条件地遵循自然和真理的情况下,制定了自己的表现方式:讽刺嘲笑恶习。

135 ·

小说《名利场》所叙述的情节发生在十九世纪初,但萨克雷议论的却是他同代人和同时代的风俗。他首先从道德的观点来评价正在发生的事,但是小说的揭露力量却无情地批判了资产阶级社会及其主要的动力——金钱,在作者的这种立场支配下,这种揭露力量变小了一些。小说在那个时代丰富的社会揭露性的现实主义文学中,占据了首要地位之一。《名利场》实际上是和狄更斯的《董贝父子》、伊丽莎白·盖斯凯尔的《玛丽·巴顿》、夏洛蒂·勃朗特的《简·爱》和《雪莉》同时问世的。

萨克雷为了描述他同时代的社会,找到了一个充满讽喻意义和富有表现力的标题。现在流行的俄文译文《虚荣场》,并没有完全把英文标题的意思传达出来。最初的几种俄语译文——《名利市场》或《名利场》反映得更加准确。萨克雷从十七世纪作家约翰·班扬那里借用了这个标题,班扬在自己的寓言《天路历程》中,描写了他的主人公在漫游斯帕谢尼耶城市时怎样闯入《名利场》,在那里只要你乐意,可以买到一切房屋、土地、爵位、妻子、丈夫。萨克雷借用这个有寓意的形象作为书名,当代人很容易猜想到他的用意:因为班扬的书和《圣经》、弥尔顿的《失乐园》一样,都是英国人的有教益的流行读物。对美学问题有兴趣,并进行哲学的、理性的思维,这种方式合乎逻辑,使萨克雷创作出在和传统典范比较中,相对具有一定的甚至是

本质变化的小说类型。《名利场》外在叙述结构令人想起菲尔丁和早期狄更斯的散文——各行各业的人物和事件由中心人物连结在一起。

小说展现了两个来自寄宿学校的女友——艾米丽·赛特笠和利蓓姬·夏泼，她们的命运波折是小说的主要内容。艾米丽以新的幸福出嫁为结局，而利蓓姬则落得一个可耻的下场。利蓓姬·夏泼同描写骗子活动的小说主人公十分亲近。这种联系已固定在她的姓氏中，她属于机灵鬼和骗子那一类。对萨克雷而言，描写骗子活动小说的传统并不具有自身的价值。并不是个别"法律破坏者"（利蓓姬·夏泼）的奇遇吸引了他，尽管这种奇遇在很多方面决定了小说的进程，而是社会的典型性。

无论是利蓓姬还是艾米丽，对萨克雷来说，都不是名副其实的女主人公。在书名上并没有直接署上她们的姓名，像那个时代所做的那样《克文金·多尔瓦尔特》、《雾都孤儿》、《大卫·科波菲尔》、《简·爱》等。萨克雷以书的副标题"没有主人公的小说"直接指出，在叙述中没有任何一个具有道德原则的正面代表人物；按作者的构思，我们能够分享人物对待人和现象的观点。对于萨克雷来说，主人公应该面对现实，没有幻想地面对自己，不应随波逐流。而《名利场》中所有的人物，甚至如最有吸引力的杜宾少校，都在自我欺骗。杜宾的主要美德在于力图积极地帮助邻里街坊。在狄更斯笔下也有类似的亲切和善良的怪人，给他喜欢的女人建立幸福生活，无疑，他成了主人公。但在萨克雷书中，杜宾少校丧失了这个称号，因为他一生追求的不过是幻影。

为了描绘人类《名利场》上那些毫无乐趣的图景，萨克雷运用了流浪汉小说和"教育小说"的形式，并以新的审美内容来充实它。小说中可以清楚地看出作者有计划地疏远消遣娱乐性的、半侦探性的文学，这种文学在那个时代读者中十分流行。作为一个坚定的艺术家，在自己的创作中应该遵循自然，萨克雷逐渐得出结论，以离奇为基础的而远离现实的主题情节，是叙述中最不重要的因素。在英国，按生活本来的样子进行描写的传统，起源于亨利·菲尔丁，在他之后则是简·奥斯丁。在这个意义上，萨克雷在新的历史和文学时期发展了已有的民族传统。

确实，萨克雷发现了一种绝对独创的形式。《名利场》——这是一种准确而合乎逻辑的结构，它是由萨克雷讽刺而悲观的观点连接起来的统一体，按照这一观点，人有两种毛病——空虚和自私——决定了人的性格和行为。结构在形式上是以深思熟虑的对称为基础的（艾米丽和利蓓姬——两个中心人物的生活道路作对称），这种结构旨在批判性地描写社会上占统治地位的，并表现为社会典型性的风格。

·136

在利蓓姬和艾米丽的命运的后面，看得见英国社会的讽刺模式及其等

级的复杂性：从感染了小资产阶级“虚假高雅”精神的平克顿小姐的寄宿学校出来，我们走进了奥斯本和赛特笠巨商的家里，然后来到地方上公认的贵族克劳莱的生活环境中——最后走入英国上流社会。一种民族病——势利眼笼罩着整个英国社会：每个人都想要取得相当地位，梦想站在这个世界有势力的人的一边。无论他们怎样伪装也挡不住作者无情的眼光，掩盖不了他们的自私自利和卑鄙动机——一句话，那些毛病都发生和存在于名利场上。萨克雷为了揭露的目的，运用了每个细节和笔触。他继续使用被早期讽刺小说所掌握的富于寓意的姓名传统，通过人物的姓名来讽刺痛斥社会恶习，例如，克劳莱——这个姓是从英文动词“Crawl”音译过来的，它的意思是“卑躬屈膝”或“爬行”。这一为数众多的家庭成员的姓名都充满着嘲讽。这一家庭中的每个人为了某个政治活动家经受洗礼，而这位活动家就站立在这个“尊敬”后裔诞生的政权之旁。小说中甚至最讨人喜欢的人物杜宾少校，都具有贬义的讽刺色彩——杜宾是英文“dobbin”的音译，词意是“劣马”。

《名利场》虽然按其体裁特征不是历史小说，而是社会日常生活小说，但作品中反映了描写历史事件方式的作者观点。萨克雷认为，关于历史不能只按官方的正面来判断，还必须看到深层的、视线所忽略的历史事件和普通人命运之间的联系（就是官方史学家的视线也会对本质的事物有所忽略，也并非少见）。

赛特笠老头的破产，艾米丽的守寡，她儿子成了孤儿——所有这一切正如作者所指出的那样，比起官方历史颂扬的统帅和帝王的事业来，其意义更加重大。

萨克雷继司各特之后，揭示了个别不起眼的人的生活遭遇和历史的相互作用的机制，因而集中地描写嘲讽性的对比和本质与现象的矛盾。

他把读者引入正面历史舞台的后面，他发现不由自主的历史剧参加者是怎样对待胜利的光辉的。萨克雷诉诸于含蓄说法，而这种说法充满了讽刺意味，例如当萨克雷“拒绝”跟随部队去滑铁卢战场时，他已完全胸有成竹，只对布鲁塞尔联军后方发生的事情感兴趣：大众的惊慌，投机活动，公开的急功近利。作者极富表现力地揭示了，在官方爱国主义和资产阶级暴发户的高调言词的掩盖下，都隐藏着肮脏的东西。萨克雷挖苦地评述自己并不情愿地去到利蓓姬·夏泼的后院，那里是她接待乔治四世国王的地方。

萨克雷是讽刺大师。他的主人公只关心自己和彼此关心，而全能的作者才了解他们，这两者之间的对比，使作家有可能揭示他们身上具有的人类所固有的贫乏。

讽刺使萨克雷得以创作出心理上多维的形象和品行不端的人物。萨克

雷对他们既不掩饰，也不美化，急于给读者暗示：无情、冷漠、虚伪和贪财不是他们个人道德败坏的结果，而是不良的环境、错误的教育、淫秽影响的结果。这种和《人间喜剧》作者的类型相似，坚定地表现出了巴尔扎克的主题——“没有美德，只有环境”。利蓓姬断言：“看来，我曾经是个好女人，一年有五千英镑的收入。”

萨克雷强调指出，利蓓姬天生不笨，他一贯欣赏这个女主人公的机灵、聪慧和敏感。他使读者得以看到，她在道德方面并不比这个“富翁”乔斯·赛特笠坏，她靠向当地印度人征税而获得有利可图和负担不重的职位，一点也不比克劳莱府上的人更加行为不端。毫无疑义，她不比来自“上流社会”著名人物更坏，萨克雷深思熟虑地给他们取了个不恭敬的姓氏，并暗示他们和马、羊及其他牲畜有直系血统关系。当然利蓓姬不比她的下流好色的、残酷放荡的靠山史丹恩侯爵更坏（萨克雷给史丹恩取名“会说话的”头“stein”，“stein”的德文词意是“石头”）。因此，尽管利蓓姬诡计多端，但未必可以认为史丹恩是她的牺牲品。

作者坚定地引导读者作出一个重要结论：他绝对不是为利蓓姬辩解，而且表明，她所处的那个社会环境中，她的不体面的行为完全是“正常的”，这如同自我保护和自我肯定的自然手段一样。



萨克雷《名利场》第一卷第二章
作者插图 1847年 伦敦

作者对个性持如此远大的观点，要求吸引新的手段，同时用周围的细节和日常生活的对象以展示性格。萨克雷的细节描写成了一种讽刺：奥斯本老头的表用雕塑加以装饰，表现了伊菲革涅亚的供品，这不仅展现了这所舒适富贵房子中华丽而笨重陈设的俗气，而且在暗示未来的戏剧性事件——当代的供品，它们必将出现在这个宅子里。在这里，奥斯本的女儿玛丽娅的幸福破灭了；在这里，老奥斯本的儿子乔治与艾米丽因她父亲的破产而解除了婚约；在这里，最后奥斯本因儿子违背他的意愿娶了艾米丽而与他脱离父子关系。

直到最后萨克雷也无法克服所谓的维多利亚时代的准则，按照这种准则，一方面是一些“心地纯洁的人”，而另一方面则是违背准则的罪人。萨克雷艺术的道德激情，使社会讽刺具有说教的特点，因而基本要点仿佛亘古以来就存在。不管作者的道德宽容及其宽阔的视野，《名利场》仍然是一部具有指定的结尾和在多方面具有指定的主人公的小说。小说使人感到某种内在矛盾性：一方面力图遵循准则；另一方面又很想摒弃准则。但是，显然这种矛盾又证明了，《名利场》中一种新的审美形式的诞生。

在思考库科尔尼克和玩物的隐喻多种含义中，这一点就特别明显。萨克雷所关心的，甚至是通过视觉来确定自己在叙述中的作用。在《名利场》第一版的封面上刊登了作者自己的肖像——在简易戏台上戴了一顶滑稽可笑的尖顶帽。因而他把自己和“道德家—小丑”等同起来，他的使命在于向人们说出他们非常了解的，但又被自己隐瞒了的痛苦真实。这个道德家—小丑重复着《圣经》的训道篇，并深信：人间的一切都是“虚空的虚空，凡事都是虚空”。

最初看来，这给人造成一种印象：这个道德家—小丑可以改变作家的自负。他像经典小说中的作者那样知识渊博，随意安排玩物—主人公的出路，他具有丰富的生活经验，因为在他的怀疑目光下，任何秘密动机或他的演员的内心矛盾都无法隐瞒。不过并不完全如此。为了弄清自己主人公的动机和思想，库科尔尼克在一定意义上仿佛应该成为他们中的一个，为此他必须离开作者。这位库科尔尼克并不像狄更斯那样简单，他中断了叙述，评述正在发生的一切，道出了这种或那种关于人物性格和行为的判断，偷听了别人的语言，并挤进四轮轿式马车；他得知了别人的秘密，通过别人的肩膀以窥视利蓓姬正读着的便函。换句话说，作者允许主人公摆脱作者的意愿，让他们有权在读者面前表现自我。

从这个意义上看，小说中作者插叙的变换，十分有趣。这种作者插叙在文中还有不少。作者好像分裂为两个：一个是全能的叙述者；另一个是全世界名利场的参与者。反对他就如同反对小说中任何一个人物，而且很可能使讽刺更为尖锐。

138 ·

萨克雷的怀疑主义客观上成为他许多创作发现的基础和原则。艺术家从他的艺术视野中自觉地除掉带有突变和神秘的离奇情节；狄更斯的明快幽默和善意乐观的嘲笑不是萨克雷所固有的。人们是环境的囚徒，是环境手中的玩物。小说中玩物的多层涵义的隐喻是多么重要。不过，这种对待世界的立场和观点，迫使萨克雷更加紧张地去寻找真实——社会、心理和美学的真实，这并没有使他放弃甚至是理想中的真实，这种理想对他的同代人和同行在艺术、思想和哲学的探索中，是非常之重要。

第四章 爱尔兰文学

十九世纪上半叶是爱尔兰的政治生活和社会生活受到残酷破坏的时期。把爱尔兰变成英国一个省，是这一时期的重要标志，旨在反对解放运动的合并法令消灭了政治自治的最后残余并为更残酷的殖民掠夺开辟了道路。对爱尔兰的殖民奴役的后果之一就是1845—1847年的饥荒，它使岛上居民人口减少了三分之一，同时证明人民不屈的热爱自由精神的1798年和1848年起义彪炳史册。带有宗法氏族残余的半封建制度在短期内崩溃了，农民的自发行动伴随着这一过程。

十九世纪前夜，基本放弃爱尔兰语改用英语的爱尔兰文学也经历了同样痛苦的改造。此前颁布了旨在根绝民族语言、消灭文字遗迹的严厉的惩罚性法令。虽然英语在十九世纪不仅成了交流工具，还成了绝大多数读者的母语（因此，改用英语并没有使文学脱离群众的危险），艺术发展的连续性却被破坏了。具有数百年历史的文学实际上只好重新开始。在以前的爱尔兰语文学和新的英语文学之间形成一道深渊，在这道深渊上"架桥"和对综合各种传统的探索至今仍在继续。

在那时的文学之中，这道深渊像一条看不见的界线一样横亘在英语作品的洪流和保存下来的爱尔兰语诗歌的小岛之间。十九世纪，人们将上一世纪的诗歌从爱尔兰语翻译过来，他们没有想到它还在继续发展。要知道，安东尼·拉夫特里（1784—1835）仍在到处漂泊，他还记得民族领袖们的好客，但像许多其他"行吟诗人"一样，早已靠施舍为生了。E.拉夫特里的抒情诗、叙事谣曲和对话体作品与爱尔兰英语诗歌的明显不同不仅是有点粗鲁的民间幽默，还有题材范围。在拉夫特里的作品中没有"民族题材"，他无需为感到自己与爱尔兰的联系去写它。他写诗赞美女人和葡萄酒，与死神或酒进行友好的交谈，并以真正的弹唱诗人的骄傲用朴素的语言开始自己的歌："我是拉夫特里，我是诗人。"但他的同代作家对他一无所知。拉夫特里是在十九世纪末被爱尔兰文学复兴运动的活动家"发现"的。

改用英语并未导致爱尔兰文学消失在英语文学中。一系列因素防止了这一危险，其中最重要的因素就是在十八世纪末解放运动高潮的基础上开始的民族形成的迅猛过程。不断加强的民族自觉在T.W.托恩领导下的爱尔兰人联合会的英语宣言中第一次表现出来。民族独特性在其中占有重要位置的浪漫主义流派居主导地位时期，爱尔兰文学进入了新阶段，这个因素也起了一定的作用。

爱尔兰文学在接受了英语的同时，也接受了它的丰富的艺术传统。爱

尔兰文学沿着与解放运动加强联系和确立民族独特性的道路发展。早在十九世纪头几十年，英国文学传统依附着民族和民间的自发力量，在玛丽娅·埃奇华斯和托马斯·穆尔这两位属于两种文学的作家的最杰出的作品中，结出了意想不到的果实。

玛丽娅·埃奇华斯(1767—1849)是爱尔兰和英国联盟的坚定支持者，但她认为的联盟是建立在某种平等和相互理解的抽象理想的概念之上的。在这方面，她与她父亲志同道合。其父是那个可悲的、著名的爱尔兰议会的议员，议会在签署了与英国合并的协议之后就自动解散了。玛丽娅·埃奇华斯像她的父亲一样，把摧毁两个民族间的精神障碍并在地主身上激起对爱尔兰人民的责任感视为己任。追求这一目标使她的作品带有某种枯燥的说教意味，关于社会改造观念的幻想性的情节发展带有人为色彩。但在说教退居次要地位的情况下，作家的技巧和她对人民生活的谙熟就明显地展现出来。埃奇华斯给她第一部也是最好的一部长篇小说《莱克兰特城堡》(1800)加了一个副标题："以事实和爱尔兰过去时代的地主的风俗为基础的爱尔兰小说"。这部篇幅不大的小说包容了爱尔兰社会中的各主要阶级的性格和习俗。由一系列"轶事"和"私生活"的细节构成的爱尔兰四代地主的历史，展示了"贵族之家"的衰落、资产阶级土地关系取代封建土地关系和农民失去土地和贫困化的历史。

如在小说的前言中所说的那样，相对于文学叙述的精致风格来说，作家更喜欢朴实自然的故事，所以她借不识字的仆人泰迪·克威尔克之口"用那个地区的语言讲述莱克兰特一家的历史"。作家赋予开始讲英语的爱尔兰农民的话语以特殊的民族色彩，与其说它表现在爱尔兰方言或语法错误中，不如说是对比喻、夸张和自由的句法的偏爱。

在回忆录中，泰迪解释混乱的土地关系，通过情节和对话描写刻画了出殡时的哭泣和众多的喝茶场面。在以匿名"出版人"的名义为泰迪回忆录编写的简洁的叙事体注释性词表之后，流露出作家因旧风俗一去不复返而感到的痛苦和遗憾；她明白，民族的独特性也可能随之一起消失。

在短短的几年之内，埃奇华斯出版了六部长篇小说，它们构成了两套三卷本《世俗生活故事》(1809,1812)系列。这些作品主要探讨伦理问题，它们主要体现在"善""恶"人物的图解式的对立上和对生活在英国的爱尔兰地主的说教格言中。只是在个别段落中，作家又充满了爱尔兰的幽默，创造出鲜明的性格。

"各国的高等阶层有不同程度的相似，而在下层中可以找到不少的独特属性。"埃奇华斯在其长篇小说《不在的地主》(1812)中说出的这一看法在很大程度上说明了她本人创作的成功和艺术失误。与善良愉快的骗子特伦

斯·奥菲和永不沮丧的车夫拉里·布雷迪站在一起，世袭贵族科兰勃尔就像是一条苍白的影子。加里·奥蒙德(《奥蒙德》，1817 年)与氏族领袖"国王"科尔尼·奥舍伊恩和他那贫寒的"宫廷"——农民们——相比较，显得如此不足道。氏族领袖和他的农民们被从自己的土地上赶到沼泽中、山里，最后被赶到遥远的岛上，虽然他们的处境悲惨，但仍保持着勇气、慷慨的心灵和无穷的幽默感。

埃奇华斯的所有作品几乎都是在十九世纪的前二十年中创作的。其后的岁月对作家来说是严重的创作危机时期：她对英国和爱尔兰之间的睦邻联盟的希望，对民族内部各种力量统一的希望，对地主和农民"互相帮助"的希望都落空了。她的想象所创造的世界在她眼前崩溃，她在自己周围所看到的一切需要的不是社会素描，而是批判性的社会分析，司各特明白这点并给她作过提示。1835 年 2 月 7 日，埃奇华斯在其给弟弟的信中解释了自己沉默的原因："今天这样的爱尔兰是不能在艺术作品中描绘的，事实太可怕，各政党肆无忌惮，实在没有勇气描写它们，甚至根本不愿在镜子里看到它们……" ·140

埃奇华斯的创作，首先是她的长篇小说《莱克兰特城堡》，成为十九世纪初欧洲文学引人注目的现象。作家向文学展现了一个新国家——爱尔兰，用司各特的话来说，"她提高了她的国家在读者心目中的地位，并使大英帝国的其他地方了解了这一长期被忽略的、遭受如此残酷压迫的人民的有趣独特的性格"。司各特高度评价埃奇华斯善于创造"杰出的爱尔兰肖像"和表现"爱尔兰的幽默与生动纯朴的性格"，他承认，她的作品使他产生了创作苏格兰历史小说的想法。

正如玛利亚·埃奇华斯是爱尔兰转折时期的第一位小说家，托马斯·穆尔(1779—1852)则是这一时期的第一位诗人。他的早期诗歌是十八世纪"阿那克里翁"式的乐观愉快的、轻松的抒情诗(《阿那克里翁颂歌》，1800 年)，后来对在 1792 年举行的最后一届竖琴师传统比赛中的古爱尔兰歌曲的记录产生兴趣，它们是他的《爱尔兰旋律》(1807—1834)的基础。

在穆尔的作品中，音乐在很大程度上不仅决定了节奏、诗的分段，而且决定了它们的诗意——抒情诗的激情——的本身。他感到音乐中有对爱尔兰历史的"真实的评述"。它那战斗的或忧郁的曲调令人回忆起光荣的战斗、祖国的痛苦和流放者的不幸的命运。民间诗歌使用的题材和象征(最心爱的故乡、绿色的三叶草、流放者的告别之歌)成了诗人创造对其同时代人产生巨大影响的新的浪漫主义理想的基础。

穆尔的歌曲使人们回忆起爱尔兰英勇的历史(《别忘了爱尔兰的过去时

光》、《歌颂英勇的布莱恩》),在他的歌中,爱尔兰的神话形象——被邪恶的魔法变成黑天鹅的莱尔的女儿(《费奥努阿尔之歌》),被国王康霍巴尔背信弃义地杀害的乌斯涅赫的儿子们——复活了(《惊人的和光明的》)。在纪念他于1803年起义失败后被处决的朋友罗伯特·埃米特的那首诗中,流露出深深的激动(《啊,别再低声说他的名字》)。

穆尔成了"爱尔兰的歌喉","抒发它的忧愁的温柔的抒情诗人",席勒就是这样称呼他的。俄国十二月党人对穆尔的评价很高。穆尔的《傍晚的钟声》由科兹洛夫译成俄文,成了流行的俄国歌曲。丹麦批评家格奥尔格·勃兰兑斯写道:"穆尔的《爱尔兰旋律》是他不朽的证书……"

除了抒情诗《爱尔兰旋律》外,讽刺作品在穆尔的创作中占有重要位置。甚至在那首经常被人们当作穆尔固有的甜蜜感伤的范例来引证的叙事长诗《拉拉·鲁克》中,讽刺语调也格外引人注目,它首先出现在散文插段中,这些插段不仅仅将诗的各部分联系起来,还对它们加以评注。

穆尔的讽刺对象是暴君、奴役制度、剥削童工、宗教狂(1808—1909年的系列诗——《营私舞弊》、《忍无可忍》、《怀疑主义》)。托利党的贵族和英国—爱尔兰地主的性格在书信体讽刺作品《被截获的信或邮袋》(1813)和《法杰伊一家在巴黎》(1818)中遭到嘲笑。献给拜伦的《神圣同盟的故事》(1823)中充满了愤怒的讽刺。穆尔的讽刺与对人类未来的幻想结合在一起。诗人在魔镜中看到各民族彼此传递创造奇迹的自由火炬,这支火炬的光明照亮了奴役的黑暗。

穆尔的讽刺中篇小说《洛克大尉回忆录》(1824)中充满了痛苦和愤怒。英国统治的年代在书中被写成爱尔兰人丧失公民权利的可怕历史。爱尔兰的罗宾·古德——洛克大尉的形象来源于民间创作。穆尔以他之口讲述起义者的力量和他们进行斗争的权利。

在埃奇华斯和穆尔的作品中,从英国文学中接受过来的启蒙运动的现实主义传统和浪漫主义诗歌,在爱尔兰民族土壤中获得了新的特征。长期以来,一种简单的看法(即他们为"英国人"写"爱尔兰")妨碍了对他们创作的民族本质的客观评价。在作品的名称(《莱克兰特城堡》的副标题是《爱尔兰小说》,《爱尔兰旋律》)中强调的是作品的民族属性,而不仅是应该让"非爱尔兰读者"感兴趣的题材。通过为自己的作品附加前言、后记、注释,作者不仅面向英国人,也面向重新认识自己国家的爱尔兰人。

十九世纪上半叶,历史小说家在爱尔兰文学中占有重要地位。其中最有才气的约翰·贝尼姆(1798—1842)在其四部曲(《鲍伊恩的水》,1826年;《克莱恩的最后一个男爵》和《英国国教徒》,1830年;《短发男人》与弟

141·

弟合著,1828 年)中再现了近二百年爱尔兰的悲惨历史:国王们相互争夺,把多灾多难的爱尔兰当作战场,使爱尔兰人失去最起码的权利的惩罚性的法律,1798 年的起义。贝尼姆在司各特的强大影响下发展,但是,贝尼姆尚未达到反映社会历史条件下的时代精神和性格的高度,局限于将欢乐的古代理想化。

T. C. 克罗克尔的作品《南爱尔兰的迷人传说和故事》(1825)给包括司各特和格林在内的同时代人留下深刻印象。它在很大程度上是过去的几十年的总结,概括了掌握民间创作传统的第一阶段。同时,此书的出版使浪漫主义对民歌和民间故事的风格模仿变为规矩,使艺术革新的必要性变得更加明显。



詹·克·曼根《詹·克·曼根诗集》伦敦 1903 年版一书插图 Ch. 米尔兹作

聚集在 1842 年创立的《民族周刊》周围的作家们形成了资产阶级自由主义—民族主义反对派中的激进派别,称为"青年爱尔兰",与"青年德意志"和"青年意大利"类似。在周刊的每一页上都刊载着民间叙事谣曲和文学叙事谣曲、历史习作和农民生活的故事。杂志向读者介绍了英国浪漫主义作家的创作,宣布历史学家、诗人托马斯·戴维斯(1814—1845)为这份杂志的公认领袖,他把在语言、文学和历史中恢复民族传统作为杂志的美学纲领。戴维斯的政论作品和诗歌写的都是能够"激起人民骄傲的回忆"的爱尔兰历史片段。查尔斯·格文·达菲(1816—1903)是《民族周刊》主编、"青年爱尔兰"运动的诗人和历史学家,在他的叙事诗中可以看到与民间诗歌,所谓的"政治叙事谣曲"和"街头叙事谣曲"的紧密联系。

与"青年爱尔兰"运动有关的最大诗人是詹姆斯·克拉连斯·曼根(1803—1849)。他的创作沿着民间创作传统与欧洲浪漫主义艺术接近的道路发展。他关注英国诗歌,醉心于翻译。但在他的创作中占有特别重要位置的是翻译爱尔兰作品,这对他来说是掌握民族诗学的课堂。继翻译之后就是根据原"主题"写诗,这种特殊类型的"模仿",对很多通过这种方式掌握各民族民间创作传统的浪漫主义诗人来说,是典型的。《黑色鬈发罗莎林》一诗是创造性地加工歌颂心爱的故乡的民歌的范例,实质上又是曼

根的独创作品，其中的传统主题注入了作者个人的感情。

在曼根的作品中表达了一个不再相信爱情和友谊、对世界失望的人的绝望，因为在这个世界上，“天才、友谊和尊严像孤独的幽灵一样”消失在冷漠的人群中。诗人反抗它的破坏力量并向它挑战：“冰冷的世界，我宁死也不作你的奴隶！”不仅对自己，还有对大众负责的意识赋予曼根最具悲剧性的诗《无名氏》极强的表现力。诗人讲述了主人公遇到的不幸：“他的童年就像是一个阴沉的黑夜”，“人们蹂躏他，嘲笑他，恨他”，“他为自己的软弱、疾病、迷误而备受折磨”，他的“天才被浪费”，“友谊遭背叛”，“爱情被愚弄”，“头脑不清醒”。但在这首像墓志铭一样的诗中，诗人认为，他能为自己一生作自我辩护的，是他曾号召人民进行战斗。

142·

十九世纪四十年代的一系列革命事件之前，为祖国服务的公民理想和对能给世界和爱尔兰带来自由的转折的企盼成了曼根的主要灵感源泉。在翻译了《马赛曲》之后，他写了《爱尔兰国歌》，表达了他对“古老而又永远年轻的”爱尔兰“将要觉醒，并让全世界所有民族感到震惊”的坚定信念。革命风暴席卷欧洲后平息下来，但诗人仍希望：“战斗的世界必将自由，必将过上新生活。”

他联系整个革命形势感受祖国的命运。在《西伯利亚》这首诗中，曼根表示赞同俄国十二月党人，并为流放者的不幸命运而悲痛。在爱尔兰饥荒开始的那一年，诗人开始对年轻人讲话，对他们表示支持，并号召他们坚决行动，他宣告“红色的革命漩涡”即将来临(《新号角之声》)。

十九世纪爱尔兰最伟大的散文家威廉·卡尔顿(1794—1869)也加入了周刊集团，在他那与民间传统有机联系的创作中，可以看到爱尔兰散文从浪漫主义转向现实主义的道路。

卡尔顿不是通过书本了解爱尔兰的民间创作的。他是从农民生存环境中走出来的人，穷教师、朝圣者、走遍爱尔兰的说书人。生活经验、对农民生活环境的深入了解是卡尔顿五卷本故事集——《爱尔兰农民生活速描和故事》(1830年两卷，1833年三卷)——的基础，在这些故事集中，戏剧性片段和悲惨的故事与生活场景和喜剧情节交织在一起。用耶伊特斯的话来说，爱尔兰现代散文从这部作品开始：书中的民族历史不是通过议会的辩论和战斗的描写展现的，而是通过人民的生活呈现出来的。

卡尔顿把农村贵族和城市知识分子看不见的爱尔兰隐秘世界纳入书面英语的范围中。他创造了爱尔兰现实主义新形象，其中的热烈感情——愤怒和大笑——取代了传统的“眼泪和微笑”。在继承口头故事的民族传统的同时，卡尔顿给它添加了新内容并彻底改造了根深蒂固的“家庭故事”的刻板模式。他的讲故事人不是穿着浪漫的褴褛衣衫的平民，而是真正的农

民，他们用的是生动的民间语言：年轻牧师和乡村教师的带有走样的拉丁语句的假神学语言，掺杂着爱尔兰方言的粗鲁的农民土话，诗歌隐喻在这里并非异物。讲故事人的声调丰富，很容易从挖苦的语调转入悲剧的语调。

几乎所有十九世纪的爱尔兰长篇小说都是"关于土地的小说"。国家领袖首先赋予爱尔兰问题以政治性质和宗教性质（脱离英国和天主教解放的口号），这个问题的实质是土地问题，即社会问题。民族生活的这一方面没有得到十九世纪革命应有的注意（他们中的最彻底的一员 J. F. 拉洛指出了这点，也正是这点使他们的武装起义遭到失败），它却处于爱尔兰文学的中心。

用农民自己的观点审视土地问题是卡尔顿几部长篇小说《爱尔兰代理人瓦连廷·马克-克拉特奇或坎贝尔城堡编年史》（1845）、《来自斯克温德尔堡的斯克温德尔兄弟》（斯克温德尔是城堡主人的姓，相当于英语中的"挥霍者"）的中心内容。这两部作品有意与《莱克兰特城堡》相对照，旨在与该书作者的思想进行内在的辩论。卡尔顿指出，夺取土地的斗争是殖民政策的必然结果。作者将土地是其唯一生存手段的爱尔兰农民与出租土地的大地主、土地代理人、神职人员相对照。在小说的字里行间出现的农民形象虽然远离共和思想，但时刻准备为理当属于他们的土地进行殊死斗争。

长篇小说《不祥的预言家》（1846）写于爱尔兰规模空前的饥荒灾难开始后的那几年中，是这一时期的悲惨文献。回首不远的过去——饥饿的1818年，自称是"爱尔兰农民的史学家"的卡尔顿创造了这个被宣判死刑的国家的震撼人心的画面。与欢乐的古代理想化格格不入，他关注的不是宗法制的残余，而是与优美如画的大自然形成了强烈反差的现实中的畸形方面。他表现其主人公有能力反抗殖民化，但也不掩饰他们身上那些多少世纪以来人民由于一直遭受的奴隶般的屈辱所产生的特征。

恩格斯指出了卡尔顿作品中对爱尔兰生活的现实主义的描绘，并把它们当做分析爱尔兰土地关系的可靠文献资料来源之一。在他的手稿遗产中，有对卡尔顿的长篇小说《来自斯克温德尔堡的斯克温德尔兄弟》的详细评论。

十九世纪上半叶是民族解放运动扩展和深入以及英语爱尔兰新文学形成的重要阶段，在这种文学中，爱尔兰人民的民间创作传统的发展与掌握英国文学经验结合起来。

第五章　法国文学

1. 浪漫主义发展的基本倾向和浪漫主义的民族特殊性

法国浪漫主义命运的独特性首先在于，正是在这个于十八与十九世

纪之交为这一全欧运动的产生和发展创造了社会历史和精神前提的国家中,作为世界观体系和艺术体系的浪漫主义比欧洲其他主要文学——德国文学和英国文学——更晚获得完备的形式。至少,它是在二十年代才成为全国现象,从二十年代末和三十年代间,它才展示了该方法固有的、千变万化的特殊艺术表现手段,其原因是特殊的法国浪漫主义民族命运所造成的。

表现形式成熟的浪漫主义首先要求个人有与客观世界和社会群体对立的思想,敏锐地领会社会存在的资产阶级新形式。与此同时,个人被理解为精神的最后的避难所,是改造世界的唯一可能的源泉(无论在浪漫主义处世态度的种种其他个人变体中它是多么成问题):浪漫主义的个人概念像向往绝对真理一样向往天才个人,而天才的标志首先是创造才能,这种才能使个人成为实质上是地上的上帝的潜在万能的类似物和他的真正的代理人。正是由于对精神原则如此崇敬,浪漫主义思想逻辑易受宗教思维体系的影响,宗教思想一般都是建立在"非现世王国"的公设之上,所以完全符合浪漫主义的"双重世界"的结构原则。

十八和十九世纪之交的法国社会气氛为类似的处世态度创造了特殊的条件。如果在整体上,在全欧范围内,资产阶级革命事件无疑刺激了——尤其是头几个阶段——个人权力无限、释放个人的能量这一令人欢欣鼓舞的感觉,那么恰恰是在发生这些事件的法国,个人自由的思想从一开始就受到局限,因为个人都被具体现实地卷入群众运动和超个人的社会激情的漩涡之中。确实是触及一切并扭转一切的社会—政治变化的令人眩晕的速度和猛烈程度,都不利于个人至高无上和个人权力无限的思想,对杰出的个人和"非现世"的个人更不利。因此,在法国浪漫主义的历史上,个人权力无限的思想很快就被关于高于自由意志的必然性和"命运"的支配力量和个人敢作敢为的徒劳性的思想超越,或是从一开始就削弱了它(夏多布里昂、瑟南古和早期的拉马丁)。拿破仑的命运——从"半个世界"的统治者到圣赫勒拿岛上的囚徒之路——的教训也证明了这一思想。

为了理解法国浪漫主义演变的特殊性质,重要的是问题的另一面。浪漫主义作为使个人和"外在现实及整个儿尘世"(黑格尔)对立起来的处世态度,正好产生在法国资产阶级革命开辟的时代绝非偶然。这是一场使浪漫主义者欢欣鼓舞的革命;这场革命是资产阶级革命,这又很快使他们警惕起来。对来自现代社会发展中完全是具体的倾向的感受——往往是直觉,从一开始就是浪漫主义的个人反抗"整个儿尘世"的造反的基础。在这个意义上,浪漫主义对个人和精神的赞美,不管它采用怎么独特的形式,最终都是植根于一种反资产阶级的乌托邦之中。只是在这种情况下,浪漫主

144·

义者不仅从具体—历史的阶级方面对资产阶级进行解释(现实主义者才能达到这种高度),或与其说他们进行这样的解释,还不如说他们是从广义的精神角度进行解释的:资产阶级被说成是一种普遍的平庸,消灭个性,纯物质的"实际"利益的无灵魂的连环保。对以这种方式解释的资产阶级性质的否认,可以说是浪漫主义处世态度的主要催化剂之一,它在十九世纪头二十年才在法国知识分子的头脑中活跃起来。

法国资产阶级革命已经完成这一事实与此毫不冲突。相反,"近距离"本身在这点上起了决定性的作用。革命突变和革命后突变的明显互动不仅没有使人醒悟——虽然对社会心理来说,这点相当重要;为争夺政权而相互斗争的各政党都被消灭了,热月党人取得了胜利——这些本来能够说明整个革命的资产阶级性质的事件似乎被有关社会精神的振奋、个人和群众的自我牺牲及英雄主义的无数证明消除了;写在革命旗帜上的自由、平等、博爱被当成是全人类的口号,而不仅仅是资产阶级的口号;历史的风暴被看做是交替进行或同时进行的毁灭和净化的风暴,它不仅使人颤抖,也使人产生希望,复辟时期法国史料研究家的研究和浪漫主义者本身的历史思考都证明了这点。

于是,把当代现实当成实质上或倾向上是资产阶级的而对它加以激进的否定,在这方面德国和英国的浪漫主义者走在法国浪漫主义者前面。英国人是资产阶级制度已经具有经典特征的民族的代表。德国人正好相反,立足于本国有名的"庸俗行为"的经验之上,这种行为在那时如果没有主宰资产阶级革命,它仍已经进入(更确切地说是爬入)其发展的资本主义阶段,由于沾染上那最平淡的、没有创造性的实践主义(不接受资产阶级的浪漫主义性格,对此格外敏感),它没有激情,没有英雄主义,缓慢地爬进了这一阶段。对德国人来说,他们的社会环境落后的情况本身刺激了对资产阶级如此激烈的、抽象的、浪漫的否定。在这个时期,他们没有像法国人那样经常看到资产阶级英雄主义的爆发。

因此,如果说德国的,在很大程度上还有英国的浪漫主义乌托邦首先要求外在于当代世界,在时间或空间上超越和远离这一世界,那么法国浪漫主义体系首先接受当代性的检验。"在政治斗争异常激烈的法国,浪漫主义比在任何其他地方都更加需要依附于这一或那一政党,而且一定要与后者联系在一起。"(安德烈耶夫)甚至虽然把自己与社会对立起来的个人类型已在其中确立,仍然指的是当代社会中的当代人。法国浪漫主义发展中的里程碑式的作品(《黛尔菲娜》、《奥贝曼》、《高丽娜》、《阿道尔夫》——在这一系列中,夏多布里昂的勒内绝对是被当成当代人来理解的,虽然根据"文本",他几乎生活在一百年以前)都直接被称为"世纪儿"。这一倾向在

三十年代仍能看到(《安蒂亚娜》、《瓦莲廷娜》、《雅克》、《斯泰洛》、《约瑟兰》、《玛多舒》)。无论是在德国浪漫主义还是英国浪漫主义中,都没有这样体面的当代英雄的画廊。

法国浪漫主义文学主人公不仅更具当代性,而且心理类型也比英国和德国的浪漫主义者所钟爱的主人公更"正常"些。德国人把主要兴趣集中在艺术家的个性上,用霍夫曼的说法,则是"献身艺术者"的个性;英国人更愿意描绘反抗的、英雄的甚至是巨人的性格,至少是截然不同于一般人的人;而悲天悯人的法国浪漫主义者,他们首先关注的是时时刻刻都与背景、环境接触的敏感心灵的纯人间的痛苦。只是在从十九世纪二十年代开始的浪漫主义高潮时期,浪漫主义作品的主人公中才又增加了天才和飞人(而且并非没有霍夫曼和拜伦的影响)。但是,甚至在整个法国浪漫主义文学中,诺迪耶的斯波加尔和维尼的摩西也是例外现象。很能说明问题的是,这些崇高的人物本身常常是外国人——从诺迪耶的《查尔兹堡的风景画家》、斯塔尔夫人的高丽娜到维尼的查特敦和乔治·桑的主人公斯泰尼奥、康素埃洛、阿尔贝·冯·鲁道尔施泰德、吕克莱斯·弗洛里阿尼。总之,诗人和艺术的作用以及他们与社会的关系问题直到三十年代才以浪漫主义的全部尖锐性提了出来。

十九世纪初,法国前浪漫主义和浪漫主义的天才们实质上根本不能容忍艺术与社会生活对立的想法。斯塔尔夫人、夏多布里昂、贡斯当、巴兰什,甚至还有最"孤僻"的瑟南古都完全本着启蒙传统的精神写有关政治、社会道德和文学与社会规章的关系的论文。这种对当前大家关注的事情的强烈兴趣,法国浪漫主义者带着它走过了其后的几十年。它表现在不同的方面(例如,二十年代的法国浪漫主义是以历史的形式出现的,即表面上是"非当代的",但实质上具有很强的政治性,具有现实意义),政治好恶的比例搭配不断变化(浪漫主义在三十年代典型的"左倾",如雨果和拉马丁),但在政治问题上的极大热情始终如一。这里指的不仅是"崇高的"拉马丁进入政治领域,或者是雨果和乔治·桑作为政治社会艺术家经常发表演讲。那时表现出来的另一种反政治的观点也同样重要。

它在复辟时期的开始阶段获得了力量,预兆的出现还要早,夏多布里昂的主人公就抱怨过社会生活的累赘重负。斯塔尔夫人在其《论德国》一书中,带着明显的好感评论"私人"生活的性质给德国人带来的好处,在她去世后出版的《关于法国大革命中最重要的事件的思考》(1818)一书为这种国情创造了相应的思想基础。后来,在维尼的创作——从《桑-马尔斯》到中篇系列《军人的荣誉与屈辱》——中,作为完整的政治个体的人的地位成了悲剧问题。在三十年代,由于浪漫主义反资产阶级情绪的激化,政治态度

也变得极端激烈。如果说雨果和乔治·桑在与资产阶级的斗争中开始寻找改造社会制度的民主和革命的新道路的话，其他浪漫主义者则在这里提出艺术和精神与政治水火不相容的口号。

但这个口号是以如此炽烈的战斗激情和真正的挑战激情提出来的，没有一点儿冷漠和彼岸色彩。在三十年代法国浪漫主义的"非政治化"中隐藏的不是审美的冷淡，而是被欺骗的灵魂的热情，对不久前的偶像浪漫主义式的迅速失望，他们在绝望的爆发中，带着自己的而非他人的对诗人——基本是公民诗人或至少是激烈地反资产阶级的诗人——的社会使命的信念进行斗争，缪塞是这种诗人的鲜明例子。在整个法国浪漫主义的社会艺术和"纯"艺术的两极之间，存在着牢固的、辩证的相互联系。

不考虑所有这些，就不能充分理解法国的"纯艺术"原则，该原则日后的发展和它在波德莱尔、勒孔特·德·李勒、福楼拜的创作中以及他们的审美评价中的辩证法。如果没有巴比埃的《分猎物》和缪塞的《罗朗萨丘》，甚至连成熟的戈蒂耶的激进的、表面上平静的唯美主义也无法理解，因为如此鲜明地表现在上述作品中的公民的绝望，在心理上培养了他。这方面的另一个例证就是，友谊和团结一致的精神把信念各异的大多数浪漫主义者联合起来，正如它把浪漫主义者和现实主义者联合起来一样。

从这个角度来看，法国浪漫主义与其他思想—艺术体系——古典主义、启蒙运动、现实主义——的紧密联系具有深刻的意义，如果考虑到这些体系都具有理性主义和客观的结构。它们的"力场"在法国的影响，可以与德国唯心主义哲学体系的强大吸引力媲美。法国浪漫主义的巨大的此岸性并具有浓厚的政治色彩，在这里又获得了一个补充论据。当然，在二十年代末，在德国和英国的浪漫主义已经过了其全盛时期，古典主义传统的权威才最终动摇，这点绝非偶然。但在那时，法国的"古典主义世纪"的光芒依然没有消失。浪漫主义者推翻"规则"的暴虐和禁忌，不再对早已陈旧的"优雅趣味"顶礼膜拜，但是，十七世纪伟大作家创作的精神和激情，对他们来说不仅仍是神圣的国家成就，而且很容易在他们中的许多人——从夏多布里昂到维尼、拉马丁、雨果——的创作中发现。它存在于庄重激烈的辩才中，存在于对公民思想的忠实中，存在于对对立的诗学的迷恋中，存在于感情和责任的冲突中，甚至在浪漫主义风格的隐喻的本身之中，也闪动着似乎被浪漫主义者们如此决绝地贬损和嘲讽的迂喻法的影子。 · 146

法国浪漫主义最容易接受的是启蒙运动的思维方式。在第一共和国和帝国时期，浪漫主义发起人的政论积极性直接继承了这一传统，这方面明显的例子不仅有斯塔尔夫人，还有夏多布里昂：虽然他从《论古今革命》开始抨击启蒙运动者的原则，但思维风格本身（顺便提一下，正如最反动的唯

心主义者德·迈斯特的思维风格一样)暴露了他从"那些哲学家"那里学到了不少东西。三十至四十年代,启蒙运动教育意义的传统(不仅是在形式—逻辑方面,也在思想—内容方面)的继承者是乔治·桑、雨果、欧仁·苏。

最后,从三十年代初就成为法国文学和精神生活强大成分的现实主义也有力地促进了许多浪漫主义者(特别是成熟的缪塞、乔治·桑和雨果)的进一步的发展。

所有这些因素为法国浪漫主义总是倾向"现世性"创造了条件,而且延缓了它的怪异和虚幻的特征的发展。怪诞从二十年代开始在法国人那里出现(诺迪耶和戈蒂耶的中篇小说)。此外,它的起源几乎总能追溯到德国和英国的模式上,它总是存在于法国浪漫主义的周围,并且经常被理性的解释(诺迪耶的《伊涅斯·德·拉斯·西耶拉斯》),或明确的讽刺性风格摹拟(戈蒂耶的《一千零二夜》),或二者同时(诺迪耶的《爱情与魔法》)所削弱。

直接与各种宗教象征相关的神话线索更是法国浪漫主义的固有特点。夏多布里昂从一开始就是基督教的颂扬者,宗教在拉马丁的诗中起着重要作用,特别是在二十年代。但是,削弱的力量,甚至是对抗的——"接地"——力量在这里也很强大:夏多布里昂的信教事实上远非是不问世事的,至少是被他用于或是审美的,或是政治的非宗教的目的上;在维尼的《摩西》、《埃洛阿》中,在拉马丁的《约瑟兰》和《天使谪凡记》中,宗教只是哲学象征和社会—政治象征的形象形式。很能说明问题的是,在三十年代,在法国浪漫主义成熟的时候,宗教原则开始倾向于各种民主的社会学说,它似乎回到了基督教的源头,回到了它的早期,即它是被驱逐、被压迫的人的宗教的时候。其证明是拉门奈的活动,圣西门主义者赋予宗教的角色,在拉马丁、雨果、乔治·桑的创作中对基督教内容的解释。以更纯的、"彼岸的"、"宗教性"极强的形式出现的唯灵论和神秘主义产生于法国浪漫主义发展的最后阶段,在奈瓦尔的创作中。但是,奈瓦尔的唯灵论示威性地充满世界主义的味道,远离正统的基督教;此外,在"纯艺术"原则的逻辑下,它植根于极其强烈的、反资产阶级的浪漫主义的性质之中。

2. 第一共和国和帝国时期浪漫主义思想和艺术形式的成熟 斯塔尔夫人 夏多布里昂 瑟南古 贡斯当

十八世纪末十九世纪初这一时期,法国作家思考划时代的历史事件以及在这些事件形成的新条件中文学的作用,他们斟酌过的许多思想,稍后都成为浪漫主义处世态度的基础。启蒙运动的世界观,还有部分古典主义世界观仍是这一文学的基础,虽然它已经开始受到具有彻底的浪漫主义倾

向的艺术—审美、哲学新思想的检验。

同时，从启蒙运动传统中，首先采纳的是感伤主义和卢梭主义的思想复合体。几乎所有新时期的重要作家都从思考感情和“激情”的原则开始：斯塔尔夫人的《关于卢梭的作品和性格的书信》和她的论文《激情对个人幸福和整个民族幸福的影响》(1796)、瑟南古《关于人类原始本性的遐想》(1799)、巴兰什《联系文学艺术考查感情》(1801)及夏多布里昂的《基督教真谛》(1802)的一章《论激情的骚动性》。但是，感情原则现在不再简单地被说成是理性原则的辩证的必要补充，而是人类存在的主要基础和价值。感情这一概念越来越浪漫化，从心理学概念变成了本体论概念和美学概念。对“骚动的”、不稳定的感情的向往本身，把忧郁抬高为生存手段证明，忧郁和感情越是紧密地与艺术能力联系在一起，这一原则就越加包罗万象，这在巴兰什和夏多布里昂的作品中十分突出，在后来的斯塔尔夫人的作品中也可以清晰地看到。 · 147

对感情的这类解释必然导致对启蒙运动世界观的整个理性主义基础的重新审视。这一重新审视的坚决程度有所不同：夏多布里昂对“能言善辩的资产阶级时代”的激烈否定首先是由他对革命和作为革命哲学的启蒙运动的阶级仇恨决定的；巴兰什和瑟南古的忧郁、绝望部分是从感伤主义传统中继承来的，部分植根于对启蒙运动理想与新世纪相抵触的强烈的——实质上是浪漫主义的——感觉之中；斯塔尔夫人则试图在这些条件下保持启蒙运动进步的热情，并对“感情”和“激情”加以修正。

热尔曼娜·德·斯塔尔夫人(1766—1817)的创作本身就是启蒙运动体系与浪漫主义体系之间的最牢固的连接环节。斯塔尔夫人一生都处在时代的社会—政治斗争和思想斗争的中心，她接受了启蒙运动者崇高的世界主义、民主主义，他们的反封建的热情，所以，法国大革命的资产阶级—共和主义的基本口号很合她的意。她不接受雅各宾党人的恐怖，同时保留了对革命理想的信心，后来，她既反对热月党人，又坚决地反对拿破仑主义，她认为拿破仑是扼杀



斯塔尔夫人　根据小画像创作的版画

民主、自由的凶手。

斯塔尔夫人的美学观点在《论文学与社会建制的关系》(1800)中首次被系统化。斯塔尔夫人从文学受时代制约——即肯定研究文学的历史方法——的思想出发,她从一开始就与古典主义传统(法国的尤甚)向往的、奉为经典的原则相对立,古典传统在古代艺术中看到和谐、美、尺度和趣味的超越时间的典范,而在法国古典主义文学中看到了在新时代的条件下最大限度地重现这些特质的可能性。

斯塔尔夫人策略地动摇了这种观念。艺术的进步永无止境,它是不会停滞在"黄金时代"或启蒙时代的成就上的。它的发展的每个阶段都给整个艺术宝库带进某种新的、独一无二的东西。最没有道理的是在理性主义时代中形成的对中世纪艺术的傲慢态度。中世纪艺术不是在古典理想的基础上,而是在基督教理想的基础上成长起来的。它不是野蛮和迷信的产物,它在自身中体现了一定的历史思维方式,而且民间风俗和信仰在这种思维方式的基础中并非无足轻重。斯塔尔夫人关于文学的民族独特性的思想就这样定型了。但是,这一思想对斯塔尔夫人的重要性不仅在于它自身(不像各种文学原则上等值的思想那样),而是作为确认文学发展中的十分明确的倾向的工具。

148 · 斯塔尔夫人说,在古典时代以后的中世纪时期,主要是在基督教的标志下形成的艺术的基础上,发展出了"北方"民族——英国、德国——的艺术,这种艺术有其无可争议的优点。它有其固有的精神,对人的内心世界和道德问题有着极大的兴趣,对大自然更加敏感。对命运的不满,心灵因尘世的局限而痛苦——这是这一文学独到之处的源泉,这种文学与新时代的人更加合拍。这些能说明多愁善感的"奥西安式"诗歌和"维特"主题的巨大的成功。

所有这些形成法国浪漫主义的历史—文学和美学观念基础的思想,在斯塔尔夫人的《论德国》(1813)一书中最终定形。在这本书中,她不仅描绘了德国社会生活和精神生活的广阔全景,还论证了新艺术的优越性和权利。在这本书中,斯塔尔夫人追随德国人,首次把这种艺术称为浪漫主义艺术。书中更直接进行的"南方"文学和"北方"文学的对照,就是"古典主义"文学和"浪漫主义"文学的对立。

斯塔尔夫人指责法国"古典主义"文学,说它靠从古人那里借用、"移植"来的思想为生,它"无论在哪方面都不是民族的",因为只有"有学问的人"才能看懂,但和广大普通读者无缘。浪漫主义文学则是在民族的土壤、"我们的信仰和法则"中成长起来的。对古典主义文学家来说,首要的是技术和"职业",而对浪漫主义文学家来说,首要的是"灵魂的宗教颂歌"。斯塔尔夫人肯

定灵感高于模仿，“天才”高于“趣味”，心灵的激情爆发高于“规则”。

重要的是，斯塔尔夫人忠于自己有关文学取决于“社会建制”的思想，说明了为什么浪漫主义艺术的繁荣恰恰发生在德国。她说，与法国人相比，德国人较少关注社会生活，因此在精神上更为自由。德国的封建割据本身也产生了思维方式的“个人的”、内省的、哲学的风格。这一作为自然人的“个人”理论更适合浪漫主义，它注定很快就要在法国浪漫主义的意识形态的建构中起重要作用。

在斯塔尔夫人本人的艺术创作中，她却不是那么激进的浪漫主义者。在她的小说《黛尔菲娜》(1802)和《高丽娜或意大利》(1807)中，浪漫主义思想和主题与启蒙运动以及感伤主义的思想和主题紧密地交融在一起。小说中的主人公都是多愁善感的，充满热情的人，如果她们是时代的产儿的话，则应是十八世纪最后三十年的精神氛围的产儿。

但是，她们同时显然又是在朝着浪漫主义性格体系运动。两位女主人公体验到的深刻感情是赞美，同时也是诅咒；“热情”赋予她们能够感受到存在的充实和尊严的宝贵能力，但它也使她们很容易被生活的重负及其社会和道德常规所伤害。认为激情不仅是所有崇高行为的源泉，还是痛苦的心灵本身不幸的原因，斯塔尔夫人在其论文《论热情的影响》中曾阐述过这个观念。这一思想对浪漫主义的心理概念来说是很典型的。但是，在浪漫主义体系中，在很大程度上观察的是热情的本身，而且观察与“社会建制”的隔绝也更深，在斯塔尔夫人那里，这后几点起着决定性的作用。这在长篇小说《黛尔菲娜》中格外明显，它的女主人公首先是上流社会僵化的道德教条、冷酷和虚伪的牺牲品。



夏多布里昂 日罗德画 1808—1809年 圣马洛博物馆

在《高丽娜》中，这种热情——实质上既是启蒙运动的，又是浪漫主义的——保持下来了，但女主人公形象的本身获得了新的高度，因为她现在不再单纯是一个感觉深刻的女人，还是一个艺术圈中的人，她是一个天

才的即兴诗人,她的"杰出"加深了她在社会习俗世界中的孤独。

斯塔尔夫人在这部小说中预告了浪漫主义文学的重要主题——艺术家与社会水火不相容的主题。在她之前,这一主题在诺迪耶早期中篇小说《查尔兹堡的画家》(1803)已部分触及。但是,在诺迪耶这部明显模仿歌德的"维特"的中篇小说中,与艺术世界的职业联系没有决定主人公的命运,不像高丽娜的经历那样。至少在法国文学中,艺术家的浪漫主义"杰出性"的主题从三十年代开始才发出它的强音。

在弗朗索瓦-勒内·德·夏多布里昂(1768—1848)的创作中,作为新美学体系的浪漫主义的特征更加明显地表现出来,而且在这里,它们成长的传统基础与斯塔尔夫人的有些不同。夏多布里昂与斯塔尔夫人一样,在很多方面都应归功于感伤主义,而在他更晚期的创作中,古典主义的特征更加活跃。然而,从出身和信念都是贵族的夏多布里昂极度仇恨启蒙运动传统和与它相关的资产阶级革命的意识形态。事实上,他从一开始就坚定地为自己选择了复辟的君主制原则和基督教的积极捍卫者的角色。

149·

但是,正是夏多布里昂对革命后的现实的强烈不满刺激了他创作中的浪漫主义特征。作为政论家和外交家的夏多布里昂的政治活动中的保守主义与他艺术追求中的创新之间的矛盾,应该在这里寻找答案。在双重身份中的夏多布里昂最终受到对资产阶级时代和体制的坚决反对的激励;但是,如果在他的保皇政治纲领中对资产阶级的批判是彻头彻尾反动的、右的批判,在他那示威性地离开当前大家都关注的政治事件的艺术创作中,他的反资产阶级性以概括的精神形式表现出来,这些形式原来完全能与对时代不满的、表达"世界悲伤"、两个世界和崇高抽象的、象征性的乌托邦主义的浪漫主义思想共鸣。

反过来,这又能阐明夏多布里昂的政治立场和他对过去理想的固执的忠诚。问题在于,他的"实证主义纲领"是极端浪漫主义的,他对现实的不满是全方位的、绝对的,因此他最终不能与任何具体的国家统治形式和睦相处,哪怕它似乎完全符合他梦寐以求的思想观念。必须考虑到,这里说的是他作为"复辟骑士"时的政治和外交积极性。他的很多同时代人和后人正是根据这点认为他的隐士情绪是虚伪的。但是,不论在夏多布里昂描述的悲痛中有多少"感情的卖弄","矫揉造作,妄自尊大",根据马克思[①]的著名界定,事实是他每次都真正地表明他"不属于宫廷":无论是在拿破仑那里,还是在后来的几届君主制内阁的领袖那里。原来,夏多布里昂无论

① 《马克斯恩格斯著作全集》中文版第33卷,第102页。

在理论上多么狂热地宣扬基督教和保皇主义，对这些原则的实践者来说，它们是毫无用处的。作为浪漫主义者的夏多布里昂妨碍着作为政治家的夏多布里昂：极度幻想和现实生活之间的紧张矛盾对浪漫主义来说，是如此典型，这是它的又一独特变种。

基督教是夏多布里昂把过去理想化的深层根据。在《基督教真谛》(1802)、《墓畔回忆录》(1848—1850)这两部著作中，他把他皈依宗教描述为神启和开悟。同时，在夏多布里昂的艺术创作中，对宗教问题的解释远非是为读者展示一个高尚、平静的新教徒的形象。相反，这些创作证明，夏多布里昂的皈依是极度慌张和无法在敌对的世界中扎根的结果。在浪漫主义历史上有不少因绝望而成为无神论者的例子，反抗上帝是这种处世态度的重要因素之一，确切地说是阶段之一。表面上，夏多布里昂展示的是相反的表现——由于绝望而产生的宗教狂热，但实质上，这里的方法只有一个——体验极度纯正的原则的企图，这种企图是极端的、空想的，因此原则上是浪漫主义的。 ·150

要理解夏多布里昂的宗教幻想的真正意义，重要的是了解它的出发点和前提，仔细观察对此来说"现成的"人的形象，他在夏多布里昂的艺术世界中还处于皈依"奇迹"的前夕。这是夏多布里昂的早期主人公之一，是同名中篇小说和史诗《纳切兹人》中的人物勒内。史诗《纳切兹人》基本是在十八世纪的最后几年中写成的，但直到1826年才全部出版。

勒内是欧洲浪漫主义文学中最早的"世纪病"患者之一。世纪病即忧郁症，夏多布里昂在《基督教真谛》一书中的《论热情的骚动性》一章中对它进行了理论分析。在这个形象中传统因素很强：歌德的维特是他的直系前辈，勒内对万物短暂的抱怨显然是墓园诗歌和奥西安诗歌的回响。但这毕竟是新型的主人公。一方面，他的"浮生若梦情结"与感伤主义者的哀歌使人产生的平静相距甚远：在他表面上的脱离尘世之下，沸腾着勉强掩盖的骄傲，对获得完全是此岸的承认和崇拜的渴望，与敌对的社会群体的内心争论。但是从另一方面，不允许现实世界进入小说的形象结构本身之中，"未能实现的愿望"作为忧郁的原因，是任何地方、任何现实的个人和社会经验都不承认的，就像在《少年维特之烦恼》中一样，它是先验的。这两个特征的本身就意味着对传统的感伤主义基础的偏离，转到了浪漫主义的"天才中心主义"一边，对它来说，外部世界只能被当作明显敌对的、无须深入细节就应当彻底否定的世界。

但是，如果许多浪漫主义者在这种情况下飞向精神的高峰并在"天国"的环境中建设未来大同世界的利他主义乌托邦，夏多布里昂的离开世界则是另一种倾向：它不是张开双臂冲向"宇宙"，而是完全集中在个人的内心

生活之中，彻底斩断与外部存在的所有联系。于是，勒内关于他在欧洲漂泊的故事展现在我们面前的是死气沉沉的世界，主宰它的是废墟和贫乏的回忆，这个世界仿佛是个完结的世界，它没有未来，没有希望。与此相应的是在夏多布里昂散文的诗歌结构中的“封闭”形象无休止的变化：自杀和自愿关进修道院的主题伴随着他的全部创作，从《阿达拉》(1801)到《勒内》(1844)；坟墓、棺材和出殡的主题；勒内的似乎是本能的、下意识的自恋，如此清晰地表现在《纳切兹人》中他与塞柳塔的不幸的婚姻故事里，而且他的婚礼冠就像是乱伦的幽灵，甚至是自己家庭中和“血亲”之间的封闭性恋情(《勒内》中的亚美丽的题材)。这些颂扬信仰的作品却散发着失望和无宗教信仰的气息。

夏多布里昂的宗教幻想就是在总体没有宗教信仰的基础上产生的。与其说夏多布里昂的宗教性是本能的，不如说是按照浪漫主义的方式展示的，这点在他皈依宗教最炽烈的开始阶段表露得最清楚。在《阿达拉》和《勒内》——实质上是两个旨在展示“基督教思想”的寓言故事——中，浪漫主义个人主义和基督教教条之间的矛盾是十分引人注目的。夏多布里昂宣扬的压抑热情的思想，由于情节的人为安排失去自己的绝对性，这不仅是因为宗教安慰要以死亡为代价来换取(阿达拉)或生活的崩溃(阿达拉和亚美丽)，而且还因为甚至连这种模棱两可的幸福都没有降临到“主角”身上：阿达拉死了，但留下了痛苦万分的夏克达；亚美丽得到了精神解脱，但留下了难以慰藉的勒内。在这方面，基督教预示了巴尔贝·多雷维利和贝尔纳诺斯的伪天主教，确实开始具有“可怕的”色彩。

夏多布里昂的基督教在这个时期中完全是文学性的。在启蒙运动和革命时代的怀疑主义和无神论之后，它在道德领域负有成为使人兴奋的、能刺激神经的东西的使命，正如在审美领域中，与感伤主义者的田园牧歌相比较，大自然中的狂风暴雨、异国情调的画面所应负的使命一样。

在《基督教真谛》中，这样的矛盾要少一些，对宗教的颂扬更加彻底，但是，夏多布里昂的基督教世俗化的性质，在这里也暴露出来。夏多布里昂的同时代人和他的研究者曾多次指出，在他的创作中，基督教带有极大的审美性质，它的重要性首先在于它是艺术的土壤和保障。夏多布里昂的作品不单纯是维护宗教的论文，实质上，它们是以长篇抒情诗的形式出现的浪漫主义艺术的早期宣言之一。在这里，艺术被看成是最大限度脱离现实的，一切都以崇高的领域为目标：与任何文学(例如古典主义文学)和社会的强制相对抗的灵感和狂热是它的本质，是它的唯一的规律。

151·

但是，这种对浪漫主义的超凡脱俗的颂扬，这种对“纯艺术”(当然是在特殊的宗教变体中)的向往，在夏多布里昂的创作中并不重要。传统的、古

典主义的性格特点在这里起了作用。似乎是由于害怕浪漫主义的绝对逻辑，作家全面后退。在史诗《殉难者》(1809)中，他复活了古典主义文学体裁，虽然他也力图革新它，使它浪漫化，在对古代转折时期的描述中，尝试使用历史风俗记述技巧，这一时期以古罗马晚期文化、基督教早期文化和野蛮的高卢—法兰西文化之间的冲突为标志。纯粹是夏多布里昂的激情主题，也是浪漫主义的主题，越来越清楚地带上纯古典主义的责任与感情之间的冲突的轮廓。

但是，这并不是简单地回归古典主义传统，夏多布里昂继续沿着"浪漫主义路线"前进。浪漫主义处世方式的总体演变的特点是从"超凡脱俗"的高度降到"现世"问题上；基督教往往是这类运动的途径之一，在这种情况下重要的当然不是它的官方身份，而是某种被当成浪漫主义个人主义的对立物的公共道德、爱你的亲人。现在，夏多布里昂的问题的这一方面变得越来越清晰。

当然，作家从一开始对它就不生疏。在《勒内》一书的结尾处，苏埃尔神父就因主人公太骄傲和离群索居而申斥他。但是，这种道德说教的效果并未展示出来，留在舞台上的勒内的自我抑制比骄傲更强，某些批评家(如巴别里)甚至推测，这种说教事后可以附到从构思一开始就更加悲惨和"暗无天日"的《纳切兹人》的复合体中。在《殉难者》中，占主导位置的是为思想献身的更人道的主题。因此，从道德的角度来看，夏多布里昂的这部历史—神话史诗是很现代的，因为它在"执政内阁粗俗的享乐主义和帝国的奴颜婢膝的时代"，力求肯定"对个人福利的英雄主义的蔑视，为无论是多么不现实的信念而牺牲生命的能力"(列伊佐夫)。

在这方面最为重要的是将各种宗教进行对比这一夏多布里昂笔下常见的主题。在写作《纳切兹人》、《阿达拉》和《勒内》的时期，这一主题中占主要地位的已是异国风情，因为在这些著作中，除了对基督教的纲领性的颂扬之外，还有对印第安人的"自然"信仰的美和人性的肯定。在《殉难者》中，基督教无疑高于异教，但这是在原则上，在主人公(韦列达)的具体命运中，异教并未排除他们深刻的人性。最后，在《阿邦塞拉奇末代王孙的奇遇》中，各种信仰实质上已被视为平等的，与全人类道德原则——高尚的心灵、忠诚和人格——相比，它们都是次要的。不过其中示威性的个人主义狂热的特征还有教条的宗教特征都已弱化；它越来越成为纯粹道德完善的幻想。

从表面上看，夏多布里昂在其著作中比斯塔尔夫人更远离"同时代人和世界"，其实，他按照自己的方式反映了这个问题，虽然他在这方面矛盾重重。在这个意义上，他的创作是基于法国浪漫主义者对"世纪儿"的心理的

强烈关注。

在该阶段中，这种心理更直接地刊印在埃蒂安·皮韦尔·德·瑟南古（1770—1846）和本亚明·贡斯当（1767—1830）的长篇小说《奥贝曼》（1804）、《阿道尔夫》（1806—1807年，1816年版）中。

瑟南古的这部长篇小说往往被看做是维特主题的法国翻版。但是，这种对多愁善感的心灵的又一次剖析是这个时代的真正浪漫主义作品之一。这部小说注定要在法国浪漫主义鼎盛时期获得新生，绝非偶然。1833年，圣伯夫将这部小说（作为世纪最真实的小说之一）再版，乔治·桑也从这一角度对它进行分析，予以好评。瑟南古的小说特征是最大限度的独白，"对一切"的思考的非系统性和矛盾性，真诚地渴望共性和对拿破仑帝国的喧嚣世界表现出的反感之间的强烈反差，当时恰恰是瑟南古小说的内容和形式结构的这些方面最"引人注目"。

152·

这一最后的矛盾特别重要。"个人"思想正是在这几年中形成的，它甚至潜藏在具有民主原则的热情的女将和捍卫者斯塔尔夫人的身上，在政治的另一极上，在夏多布里昂那里，它变得更加公开。显然，瑟南古比任何人都更激进地体现了这个原则：他的主人公与世隔绝，他只给外部世界寄去关于自己的信件，由于书中没有收信人的回信，与世隔绝的印象越来越深，达到不可思议的程度。奥贝曼的信是没有答复的关于崩溃的信号。极端的浪漫主义孤独体现在小说本身的形式之中。

但是，对这种孤独的认识却与勒内和他的创造者的认识完全不同。表面上全一样——无能为力的感觉、封闭综合症、脱离尘世，这种观念在自杀理论中得到最极端的表现。不过，勒内的"世间痛苦"基本是自私的，是由于未被承认的天才个人引起的，奥贝曼的痛苦则源于感到整个世界不完善，这个世界不仅仅是他一个人的寓所，而是所有人的寓所。他用极其敏锐的目光关注着自己周围的他人的痛苦，其中包括对纯物质方面的贫困的诅咒，因为贫困的场面使他"悲伤，使他感到耻辱"。奥贝曼并不因为自己与众不同而沾沾自喜，相反，他努力探索他与众不同的原因，他发现，罪魁祸首竟是把他引向"虚幻对象"，引向幻想世界的"炽烈的、不可遏止的浪漫主义想象"。他进而发现，事实上，在孤独中是不可能幸福的。

这样，瑟南古把自己与自我中心主义型的浪漫主义者对立起来。因此，当他猛烈地批判不公正的国家法规和社会规则、官方宗教及教会时，他坦然地求助于启蒙运动的民主思想武库，在某些方面开了空想社会主义思想的先河。

在对自我中心主义原则在社会—伦理方面站不住脚的认识上，贡斯当的《阿道尔夫》似乎是处于《勒内》与《奥贝曼》之间。书中主人公作为"世纪

儿"的心理形象远比《勒内》中的具体,他处于现代环境之中,这点赋予阿道尔夫的厌烦和忧郁更加确定的性质,而不仅仅是极度概括的性质。然而在伦理方面,使奥贝曼有别于他人的强烈的共性感还不是他所固有的,虽然他已经越过了体现在勒内形象中的囊括一切的自我中心主义的阶段。至少,作者本人在小说的前言中,虚构的"出版者"在结尾处是坚决反对为个人中心主义——当它成为别人痛苦的原因时——做浪漫主义—形而上学的辩护的,甚至连社会—心理的辩解也不赞成:"我憎恶总是宣扬它所制造的不幸并只怜悯自己的虚荣……我憎恶因为自己软弱而总是把罪过推给别人的怯懦……环境并不重要,所有问题都在性格之中。"



夏多布里昂的《阿达拉》
1805 年巴黎版中的版画插图

当然,贡斯当基本上还是用同一些浪漫主义观点对浪漫主义进行批判的。他的最后结论把小说情节中的伦理问题主要局限在室内,局限在主观环境——爱情环境——内就是证明。但是,同情课题的本身在书中被十分尖锐地提了出来,为法国浪漫主义者在类似环境中(缪塞)和更广阔、社会性更强的环境中(拉马丁、乔治·桑)后来的探索开辟了道路。

· 153

总的来说,这个阶段中的种种新倾向都与此前的文学—思想传统紧密交融,但它们已经接近"挣脱"传统基础的地步,它们结合起来,形成时代的新结合——浪漫主义本身的处世态度结构。

3. 复辟时期浪漫主义思想和艺术形式的结晶　拉马丁　维尼　早期的雨果

拿破仑帝国的崩溃最初使法国作家产生幻想:在近几十年的狂风暴雨般的事件之后能出现相对平静;这使他们有可能集中精力思考不久前的过去的经验(历史的、文学的)并且以共同的努力来制定艺术创造的新原则。二十年代,一代文学新人走上舞台,他们结成几个团体(德尚的"高雅文学社"、诺迪耶的团体、雨果的"文艺社"),围绕在几家期刊(《保守文艺双周刊》、《法国缪斯》、《地球仪报》)周围。对这一代人来说,夏多布里昂和斯塔

尔夫人的作品是他们直接的文学课堂，前一阶段的浪漫主义思想变得更加明确，得到发展，传播得越来越广泛。

当然，最初的平静状况的虚幻性很快就暴露了，正如人们很快就意识到复辟本身的两面性一样。在神圣同盟的官方思想建立的平静和秩序的表象之下，更敏锐的目光可以发现一串可怕的、逆向而动的另一些事件和规律：重握权柄的贵族渴望报复和资产阶级渴望保住已经得到的特权，在神圣同盟各国的边缘地带上民族解放运动的声浪，查理十世的无数敕令，所有这一切都将导致革命再一次爆发。

但是在表面上，对稳定和建立"秩序"的幻想在开始时是有效果的，特别是它促进了那些在革命时期和帝国时期处于守势的思想的发展。似乎是它们的时机来临了，正统派墨守成规的思想和基督教思想都打出了自己的旗帜，力求自我确立。如果民主反对派的思想从一开始就与复辟制度进行激烈的斗争（居里的抨击性文章、贝朗瑞的歌谣、司汤达的美学论著、德勒克吕泽小组的反帝制思想和自由主义思想的宣传、圣西门和傅立叶的空想社会主义思想），浪漫主义在开始时则不是与具体的社会现实对立，而是以远离现实的正统浪漫主义精神与整个存在对立。现在，似乎从变化无常的纯政治命运中感到了更大的保障，浪漫主义的个性把与"世纪"的争论放到次要位置上，进一步深入思考自己的本体论状态，与宇宙结构、造物主和命运的关系，与此相应，它暂时离开长篇小说，离开它的社会氛围和现实氛围，转到抒情诗上。能证明这点的不仅仅是抒情诗体裁繁荣的本身，还有它们的典型标志：从拉马丁的抒情—哲理"沉思"和维尼的"勃发的诗兴"到圣伯夫的私人—抒情的"安慰"和马塞林·代博尔德-瓦尔莫的"哭泣"。

在远离"世纪"的这一倾向的轨道中，"怀旧情结"日趋活跃：开始时是平静的，复辟运动对其以前遭到忽视的文化成分的兴趣现在似乎已被合法化（马尚日的《高卢诗歌》，1813—1817年；弗拉美里库尔的《十二至十三世纪法国诗歌史》，1815年等）。

浪漫主义独立于"世纪"和当前重大事件的自我确立的企图，由于积极掌握"北方"浪漫主义者的经验而得到加强。在庇护古典主义并以古典主义风格培植"帝国风格"的拿破仑倒台之后，他们在法国也得到了自由：奥·施莱格尔的《论戏剧艺术与文学》被译成法文，拜伦、司各特、霍夫曼、蒂克的作品在法国出版。法国人了解了最新的德国哲学思想，看到了托马斯·穆尔和"湖畔派"诗人的作品。这些作品的翻译和出版首先是靠浪漫主义者和与他们志同道合的哲学家——诺迪耶、奈瓦尔、巴朗特、基佐、基内、库辛——的力量完成的。法国文学从"北方人"那里似乎得到了另外的激励，激励它展示浪漫主义意识的新的、首先是"超时间"的方面。崇高的

个性、至高无上的主题和对不仅具有特殊的精神力量，还具有救世主特征的英雄的崇拜，在法国浪漫主义中恰恰在这时确立；这最后几个特点清晰地显现在维尼、雨果的艺术观中，并在巴兰什的抒情—哲理长诗《俄耳甫斯》(1829)中得到了广泛的论证。幻想初次进入了法国浪漫主义诗学中，首先是在诺迪耶的《斯玛拉或夜鬼》(1821)、《特里比或阿加依的小妖精》(1822)等作品中，这已经完全进入了德国的、霍夫曼的轨道，甚至在《特里比或阿加依的小妖精》的情节形式主线是由苏格兰—司各特题材构成时，也一样。浪漫主义艺术的反资产阶级的理论论据往往在彻底非理性主义精神中变得更加尖锐，如拉马丁有关"全球数学家反对思想和诗歌的阴谋"、"数字"对时代和人的支配的议论。

这一时期的法国浪漫主义的历史，首先是它试图达到内在的完整和外在的独立的历史。追求完整的希望在开始时受到业已产生的同志间的兄弟情谊的意识、对"青年法兰西"的团结一致的骄傲感、团体和宣言的胜利的号角的激励，正如在德国浪漫主义的耶拿时期一样，1830 年 2 月首演的雨果的剧本《爱尔那尼》中的"战斗的幸福"是这种希望的顶点和最响亮的呼声。仿古典主义在浪漫主义的风暴中最终被埋葬在残篇断简之中，浪漫主义的文学全权已经牢固确立，但浪漫主义的这一胜利并未解决它自身的问题，没有使它达到内在的完整。而且现在，"在自由中"，这些问题更加明显地暴露出来。

奠定与凡俗和当前大众关注的事情对立的精神的至高无上的统治，把"个人与现今世界"的冲突扩展为"个人与整个世界"的冲突的追求，从一开始就不仅被复辟时期日趋尖锐的社会矛盾所削弱，而且也被浪漫主义意识的内在结构本身的矛盾所削弱，对这种意识来说，在它的两极——它的门第标志和它的命运——之间是永远的紧张状态。作为其出发点的极端公设的本身就排除了"经典"范例的完整、和谐和与世隔绝的可能性。

大概，在思索"拜伦"问题这一相对局部的例子中，这点暴露得更加明显。拜伦主义来到法国，像在所有其他地方一样，在自己的道路上留下了深深的智慧的标记。但是，在对拿破仑帝国末期出现在浪漫主义"世纪儿"面前的喘息的短暂希望中，拜伦的反抗性也让他们害怕；诚然，在某种意义上这种反抗性也是"与世隔绝的"，但是，它的反抗精神和否定一切仍让他们觉得与当前重大事件太近。于是产生了与拜伦主义的辩论(正如在同一些原因的影响下与浪漫主义"疯狂"的特殊民族情结的辩论一样)。但典型的是，以诺迪耶为例，他在其"反拜伦"行动的间歇中，出版了他的完全是拜伦式的强盗小说《让·斯波加尔》(1818)。在拉马丁写给拜伦的长诗《人》(1820)中，热烈的反驳和同样热烈的崇敬结合在一起，而在拜伦去世后，拉

马丁则为他和他为自由建立的功绩写了颂歌。平静、完整是无法适应浪漫主义意识领域的，因为这种意识总是不断地回到令人不安的当代生活之中。

这一时期的浪漫主义天才形象的变化也是这样。当他不再关注世界，尝试过极端顺从、皈依上帝的立场（早期的拉马丁），或相反，尝试激进地怀疑造物主的善意，反抗神正论的立场（维尼的《摩西》和《约法伊的女儿》），后来在三十年代中，达到诗人社会使命的思想高度，意识到这一思想的全部悲剧复杂性。

最后，从二十年代开始展现的法国浪漫主义主线之一的历史题材的命运也是如此。复辟时期的历史学和历史哲学首先力图领会不久前的社会—政治震荡的教训。自由派历史学家（梯也尔、米涅、基佐）在指责革命的“过火行为”的同时，似乎也消除了不久前的炽热的激情，开始探索革命事件和教训的积极意义，对稳定的渴望也在这点上反映出来。在这种气氛下，彻底的反革命思想（如在约瑟夫·德·迈斯特那时的论文中）在开始时恰恰对复辟时期来说显得那么不得人心、过于极端和“陈腐”，无论这是多么令人奇怪。众所周知，维尼是多么坚决地驳斥德·迈斯特的观点。相反，黑155·格尔“世界精神”的终极正确性及其规定的合理性的稳重思想，现在在法国人中得到赞许，在上述历史学家的著作中，在库辛的哲学史讲座中，在巴兰什的《社会再生学》中，都在领悟人类历史进步的思想。这一时期的法国历史哲学倾向乐观主义，渴望在人类历史中找到能使人产生希望的特征。

但是，折射在文学中和具体人的命运中的历史的善恶问题已失去了它的单一涵义，获得了巨大的悲剧紧张性，变成个人与历史、进步与反动、政治活动与道德之间的真正具有爆炸性的冲突，而历史的善恶问题不仅受到时代、人类和“世界精神”的大规模的检验，也受到个人命运的检验。在描写过去的浪漫主义作品的反君主制、反专制的倾向后面，可以感到对个人和人类命运的更基本的担心，这当然是由对社会发展的当前倾向的思考而产生的。维尼在其历史作品中就是这样尖锐地提出“进步的代价”的主题、历史活动的道德成本主题的。还有被真正“严肃的”历史主义潮流裹挟下的早期大仲马，当他还未动身前去历史惊险题材的诗学中寻找休息场所时，也曾把历史看成悲剧：他的剧本《亨利三世及其宫廷》(1829)、《奈尔斯之塔》(1832)的主题就是这个世界上的强者没人性、不道德和忘恩负义。他的第一部历史小说《巴伐利亚的伊莎贝拉》(1836)的画面就是封建主的内讧，这部小说还是“司各特式的”问题小说，书中全景式地描绘了人民和民族的不幸，还有作者意味深长的议论，“只有步伐坚定，才能无所畏惧地走到历史的深处”。巴兰什在其《俄耳甫斯》和《社会再生学》的极端乐观的地平线旁，勾勒出启示录般阴沉的《赫巴尔的幻觉》(1831)。

对历史的兴趣带来的并不是怀旧的安慰，而是个人被不可抗拒地引入社会过程的感觉，随着复辟时期尖锐的社会矛盾的暴露，这种感觉迅速加剧。早在1826年，拉马丁就承认，“政治比诗歌更多地占据着”他的头脑，这与哀诗《孤独》及其坚定的公式“在大地和我之间还有什么共同之处”相隔仅仅八年。

法国浪漫主义在这一表面上所向披靡的自己的时代中，实际上却在整个战线上都发现自己意识本身中的越来越多的新矛盾，这在这一时期重要的浪漫主义宣言之一——雨果剧本《克伦威尔》(1827)序言《现代艺术本质在戏剧概念中的体现》——中发现了它的原则上的“不和谐”，并宣称对立原则和怪诞原则是浪漫主义艺术体系的核心支柱，这并非偶然。在体裁方面，它无疑在受到七月革命激励而蓬勃发展的法国戏剧艺术中得到了直接的表现。二十年代末和三十年代初，一场接一场的戏剧首演像炸弹一样爆炸，而且在这些戏剧中，纯粹浪漫主义式夸张的“致命”热情的冲突往往带有尖锐的反君主制和反资产阶级的色彩。这一体裁的繁荣首先归功于雨果、维尼和缪塞，但在开始阶段，大仲马在这个行列中占有重要的位置(上面已经提到过他的两部历史剧，还有现代题材的剧本《安东尼》，1831年)。“猛烈的”浪漫主义诗学的成分甚至渗入到那时深受广大观众欢迎的卡济米尔·德拉维尼的仿古典主义悲剧(《马里诺·法尔埃罗》，1829年；《路易九世》，1832年；《路德时代的家庭》，1836年)中。

这一时期浪漫主义最早的几次艺术胜利是与阿尔封斯·德·拉马丁(1790—1869)的名字联系在一起的。他的诗集《沉思集》(1820)不仅是法国浪漫主义文学的高峰之一，而且还是以抒情诗形式出现的第一个法国浪漫主义宣言。浪漫主义的主观基础在这里接近了它的最纯粹的表现。这些诗歌中的一切——集中在崇高的人的内心世界上，风度和动作的示威性的与世隔绝，狂热的祈祷语调——本身就是社会当前重大事件与法国过去诗歌中占优势的热情奔放、辞藻华丽的传统之间的对照。对比感和新鲜感是如此之大，这些哀伤倾诉的绝对隐私性的印象是如此不可抗拒，以致在开始时人们忽视了拉马丁的诗歌与传统的深远联系：引人注目的抒情冲动的自发性，事实上是有步骤地反复再现，结果它不仅仅是“心灵的呼唤”，而且完全是一种有目的的“技术”手法，就像经典诗歌中巧妙的迂喻法一样。贯穿始终的诚挚语调事实上并未排除传统的、辞藻华丽的雄辩，而只是把它转入到另一些更加个人化的范围中(显然，正是这点在后来使普希金把拉马丁界定为“优美动听但千篇一律”的诗人)。 ·156

与世隔绝的印象首先是这些诗歌题材本身造成的。拉马丁的抒情主人公不单纯是逃避尘世和尘世种种激情的遁世者——他的念头也是在不断向

往天国和上帝。但是,他与最高存在交往的声音和意义的本身充满了深刻的、毫不减弱的戏剧性冲突,最终使与世隔绝变得不可能。拉马丁为自己选择的是狂热信仰上帝,极端驯顺、虔诚的立场。

当然,这在很多方面是以抒情手法继续阐述夏多布里昂的种种问题,但是,如果夏多布里昂认为自己有必要详细地证明宗教的优越性,拉马丁则无需中介直接与上帝交谈,上帝的存在对他来说是毫无疑问的。越来越成问题的是,从一开始就被认为是福祉和解决一切尘世怀疑的上帝,是否能在虔诚信仰他的诗人心中遮住世界和取代世界。

如果能恢复第一本诗集中的每首诗创作的年代顺序,它能呈现出宗教虔诚产生的相当传统的画面,宗教虔诚对浪漫主义意识来说是典型的空想之一。反映这一主题最早的几首诗充满了深刻的个人感受——心爱的女人的逝世。正如更早的诺瓦利斯一样,拉马丁产生了重新认识死亡的愿望,把它看成是去向另一个更好的世界(《永生》)的通道,在此岸世界短暂的意识中寻找安慰(《湖》)。这里痛苦的恰恰是诗人,恰恰是浪漫主义诗人,在《颂歌》这首诗中表达得十分清楚("世上的所有幸福都赐予人间的门外汉,但诗才却赐予我们")。在这种情况下,渎神的抱怨,对不愿将绝对的幸福赐给人的造物主的仁慈的怀疑爆发:"我的理智惶恐不安——你能,这点毫无疑问,——但你不愿意"(《绝望》),从心理学的角度是完全可以理解的。因此产生了"残酷的上帝"的形象,对他人有"诅咒的致命权利"(《信仰》)。

情况甚至比在夏多布里昂那里要紧张得多,那里的主人公命运的悲剧成分(在《阿达拉》和《勒内》中)没有如此直接地与上帝的意志联系起来,也未曾如此公然地归罪于它。

继这一系列的"绝望"的思考之后,是最强烈的忏悔思考,不顾一切地放弃骄傲和反抗的思考——《人》、《人的天命》、《祈祷》、《上帝》等。总体来说,它们能够,事实上也造成了千篇一律笃信宗教的印象。但是,分别地看每一首诗,让人吃惊的是该系列中的不少诗歌在确立宗教驯顺思想中的"激情的力量"(拉马丁自己的话)。这在长诗《人》中表现得格外明显,它建立在与拜伦的辩论之上并非偶然:对我们宣扬的信仰不仅是宗教的,而且还是文学的。拉马丁发展了他自己的浪漫主义空想的版本。

在这首诗中,用完全相反的观点——"迷恋妄自菲薄和自戕"(科兹洛夫),即人应该将其"上帝的奴隶"的地位神圣化,不应该谴责造物主,亲吻套在自己脖子上的枷锁等等——与拜伦的反抗的、"粗犷的和谐"相对立。这种突显的盲目妄自菲薄的本身刻意使诗人得到强化:诗人把自己完全托付给造物主,似乎是旨在以此赢得更多的"抱怨的权利"。他痛苦地承认,叛逆的理性无力反抗命运。其实,他拉马丁没有资格教训拜伦,因为他的

理智“充满了黑暗”。人的这样的命运——他的本性的有限性和欲求的无限性——是他痛苦的原因：“他是谪入凡尘的神，但没有忘记天堂。”

这一论证体系产生了完全不同的人的形象——纯浪漫主义的痛苦的伟岸形象：“……尽管他软弱、孤苦伶仃——但奥秘使他伟大。”拉马丁就处在这条环形路上——似乎是从相反的一端出发——力求确认人的伟大，但他的故乡毕竟在天上（这也是浪漫主义钟爱的题材）。长诗的基调——不同世界观的勉强的协调临近了破裂的边缘。在宗教虔诚外衣下掩盖的完全是注定担负特殊使命的世间斯多葛主义，它有它自己的骄傲，虽然不是拜伦式的，但同样追求极限。

拉马丁从他的第一本《沉思集》到《新沉思集》(1823)和《诗与宗教的和谐集》(1830)的演变，主要以在最后一本诗集的名称中确认的二重性为标记。新入教者的狂热激情的逐渐降温，对自然和宇宙和谐的倾倒成了因世界不完善而产生的浪漫主义悲痛的对立物。如果在《沉思集》中，诗人对大自然的态度还在感伤主义的感动和为自然对人的痛苦的冷漠而颤栗之间动摇不定的话，现在，大自然越来越明显地成为和谐规律的典范，诗人如果能理解上帝的话语，正是通过它的中介：“星辰点燃，星辰熄灭，我倾听它们，上帝！我懂它们的语言。”(《夜晚颂》)在《和音》的诗歌体系中，正统宗教信仰的姿态让位于非常接近泛神论的处世态度(虽然拉马丁本人反对这种看法，不愿意让人怀疑哪怕是有任何“唯物主义”倾向)。诗人意识的世俗化倾向还体现在长诗《恰尔德·哈罗尔德的最后朝圣》(1825)中，这首诗预示了拉马丁在三十年代转向社会改革问题(《约瑟兰》、《天使谪凡记》和后期的散文)。

·157

阿尔弗雷德·德·维尼(1797—1863)开始其创作的课题，就是为了阐明与造物主和他的世界秩序的关系而超越当前重大问题的人。在他1822年出版、1826年再版的名为《古今诗稿》的第一本诗集中，他的浪漫主义主人公不同于拉马丁的主人公，被客观化了。但在客观化和平铺直叙的外表下，清晰显现出抒情的“我”，像拉马丁一样容易受伤害、惶恐不安，只是不愿意作直接的自我倾诉。在维尼的早期诗歌中，倾诉都委托给神话人物和历史人物，如在最清楚地标出维尼的出发点的诗歌《摩西》、《特拉普修会修士》中的摩西和特拉普修会修士。

维尼的悲剧因素完全是现代的，即便它裹在非现代的服装中。维尼的主人公是真正的浪漫主义者，他的精神强大，高于普通人，但是，特殊使命压迫着他，因为它是致命的孤独的原因(《摩西》)；他像那个徒劳地询问冷漠无言的造物主的摩西一样，或是像“天使的姊妹”埃洛亚一样，被上帝所抛弃；像在《约法伊的女儿》中一样，他被上帝的意志的残酷、嗜血所震撼，


拉马丁 版画

内心充满了反叛的渴望(维尼在其日记中甚至考虑过,最后审判的那天来临时,可能不是上帝审判人们,而是人们审判上帝)。

在这宇宙的悲痛之上又加上了纯人间的痛苦——当维尼的主人公处于社会历史中的时候,如在叙述人们为出卖他们的国王英勇地、无意义地牺牲的长诗《特拉普修会修士》那样。伟大、孤独的人的骄傲、痛苦的主题与拜伦的主题无疑有着血缘关系,它在维尼的创作中一直保持到最后。

在维尼的早期诗歌中,对他来说典型的默默坚韧地承受痛苦的伦理学就已经有了鲜明的轮廓。如果拉马丁在对造物主对人的善意产生怀疑时,更加狂热地让自己相信相反的结论的话,维尼则以上帝高深莫测的冷漠是不容置疑的事实为依据。在这些条件下,个人唯一应该采取的立场就是斯多葛主义:“以轻蔑的意识/接受匮乏,以沉默来回答/上帝的永远的沉默。”在维尼更晚的一首长诗《客西马尼园》158· 中,宣布了这一经典公式,但“沉默”的主题本身是维尼贯穿始终的主题,它是他的整个哲学的基础之一。他的第一本诗集中的第一首诗《摩西》,结尾处言简意赅地提到接替摩西的上帝的又一个新选民——拿撒勒的耶稣,他预感到选民命运的所有重负,“若有所思、脸色苍白”。在小说《桑-马尔斯》中,人民以沉默来答复黎塞留的胜利。最后几首长诗中的《狼之死》就是建立在这一贯穿始终的主题之上的:“要记住:一切都是徒劳,只有沉默最美好。”

维尼的诗学观点在很大程度上与这些哲学前提相关。它的基础是对传统的情节题材或具体事件加以浪漫主义的象征化,这在与“围绕着”思想的现实环境的结实的、可见可触的材料的对比之下,变得更加明显。有时,鲜明地体现的环境完全穷尽了整首诗的艺术思想(如《罗马浴女》),预示了帕尔纳斯派的诗学。但在维尼最好的诗中,在事件方面极端贫乏,但充满了最深刻的、内在的戏剧性的情节,在表面客观的背景中发展,并在把一切都转到极具抒情的主观方面的、富有表现力的结尾中得到自己的结局。从叙事、通过戏剧性到抒情的象征,这就是维尼最好的、也是向往某种超时间的、包罗万象的综合的诗歌(《摩西》、《狼之死》、《客西马尼园》)中的诗学标

准。这种超时间性是自觉的。浪漫主义时代的所有风暴维尼都了解，在《客西马尼园》中，他谈到“在昏睡和惊厥之间从不停息的模糊的激情的肆虐”，尽管“按情节”来说，这应当归于人的全部命运，与夏多布里昂（“模糊的激情”）的联想首先把我们推向浪漫主义时代。但是，维尼想看到这些激情“受到约束”，正如“沉默”伦理学和受制约的形式的诗学一样。维尼的浪漫主义在法国浪漫主义者的艺术世界中是最严格的。

当然，这里说的是基本倾向，而不是绝对标准。浪漫主义作为一种处世态度，它主要指向对存在的最基本的矛盾的思考，因此不能成为平静和超脱的艺术，甚至连悲剧—斯多葛式的平静和超脱的也不行。因此，维尼的主观抒情诗往往（特别是从三十年代开始）挣脱监督，冲出了叙事结构，如长诗《巴黎》（1831）、小说《斯泰洛》（1832）和他死后于1864年出版的总结性的组诗《命运集》中的许多长诗（《牧羊人之屋》、《海上浮瓶》、《纯洁的灵魂》）。

维尼从“人和宇宙”、“人和造物主”的问题转到“人和历史”的问题上。其实，历史思想已经出现在第一本诗集的构思中，历史的（而不仅仅是神话的）往事是许多首诗（《监狱》、《雪》、《号角》）的直接主题。在那里，“尘世”历史就是人类命运普遍的宇宙悲剧性的局部变体，联系长诗《监狱》，维尼在隐喻的人群形象中表达了这点，他们从沉睡中醒来，发现自己被关押在监狱中。

所以，早期维尼的总体历史观不同于“历史学家”的，它是悲观的。他的历史小说《桑-马尔斯》（1826）在这个意义上是在与司各特的传统进行内在的辩论。与司各特一样，维尼也是围绕着被卷进历史事件漩涡中心的个别人物的形象构造自己的小说。但在司各特小说中的历史原则上是沿着进步的道路朝着个人、民族和人类的最终福祉发展。而在维尼的作品构思中，与历史的任何接触对个人来说都是致命的，因为它总是使他陷入解决不了的道德冲突的深渊中，并把他引向死亡。在革命后的头几年，“个人”的思想已经在法国文学的地平线上矗立起来，在这里，它已成为问题叙事作品的规定性因素。

对维尼来说，历史概念几乎与政治概念等同，这绝非偶然。在维尼那里，这一方面是居主导地位的（但对历史来说它毕竟是局部的），而且政治本身就导致玩弄权术和系列的阴谋。这种对历史的伦理意义根本不相信，使维尼的历史主义不同于司各特的历史主义，使它更加浪漫、主观。在《桑-马尔斯》中所描述的历史冲突中，没有正义的一方，只有虚荣的游戏：国家—政治的（黎塞留、路易）或是个人的（桑-马尔斯）。浪漫主义的理想人物桑-马尔斯从他进入政治斗争领域的那一刻起，也成了罪人，因为这样一来，

他就背叛了自己本来纯洁的灵魂。

159· 在剧本《德·昂克元帅夫人》(1831)中,这个问题变得更加尖锐。在《桑-马尔斯》中,在主人公的一边毕竟有他对黎塞留的无可比拟的道德优势,这点部分地在他最终毫不隐讳地承认自己的道德罪过上表现出来。在法国所有浪漫主义戏剧中(雨果、大仲马),善恶原则的冲突一般都体现在相应的主人公身上。在《德·昂克元帅夫人》中,为争夺重臣位置而斗争的是两个同样不道德的宫廷集团,"是一个宠臣打倒另一个宠臣"。如果昂克夫人的形象仍然带有悲剧的光环,并无疑想赢得观众的同情的话,戏剧的这一效果首先应该归功于这点,即女主人公在对她来说是决定命运的时刻,蔑视并否认"宠臣"的法庭有权审判她。诚然,她并不比她的刽子手好,她也曾"堕落"过,出卖了"天真无邪"的青春时代,成了颐指气使的宠臣夫人,但他们不配审判她。正是在她与爱情和荣誉的感人的俘虏——桑-马尔斯为邻的时候,她在维尼的笔下获得了悲剧女主人公的形态和献身的伟大,她上升到了超历史和超时间的层次,成为被冷酷无情的、致命的"历史车轮"碾碎的个人命运的象征。

同时,与这一问题紧密相关的道德方面使维尼的历史观念具有了另一种深度和敏锐。维尼不能接受历史的进步并不是因为历史进步本身,而首先是由于像黎塞留这样的进步"工具"所需的进步的代价。在《桑-马尔斯》的黎塞留祈祷的场面中,这位血腥的枢机主教正在乞求上帝在其法庭上将"阿芒·德·黎塞留"和"首相"区分开,这个首相为了国家利益做了不少恶事,名叫阿芒·德·黎塞留的人则为这些事感到遗憾。遗憾归遗憾,但只能这样。维尼反对枢机主教的两面派做法。道德上的极端严肃使他无法清醒地衡量作为中央集权国家政权原则的集权制度的历史功绩,这一立场同样是浪漫主义式的主观立场。重要的是,由于"继承性"的惯性,贵族维尼当时还认为,贵族出身使他有忠君义务,但他创作的作品客观上与复辟时期的官方君主制思想背道而驰。优柔寡断、扯谎成性的路易的形象在这里获得了特殊的意义,他和《特拉普修会修士》中的国王一样,是个头戴皇冠的叛徒。

为了阐明维尼对待历史进步思想的最终态度,同样十分重要的是应该认识到,维尼在其对枢机主教的残忍和君主的无原则的抗议中,克服了浪漫主义注定的孤独,他把人民当成盟友,向他们发出呼吁。黎塞留在其胜利的时刻,他的目光越过卑躬屈膝、鞠躬行礼的廷臣的头看着广场上黑压压的人民群众,等待并渴望从那里传来作为最终批准的欢呼声。但是没有批准,人民默不作声。米拉波曾说过:"人民的沉默是对君主的教训。"维尼也一样:历史尚未作出最后的裁决。国王们、首相们、宠臣们的胜利不是人

民的胜利，这一思想贯穿在《德·昂克元帅夫人》的整个剧本中，在与钳工皮卡尔和他的民兵相关的情节线索中；人民是最高法官的观念潜藏在《斯泰洛》中（在炮手布莱罗的形象中），潜藏在中篇军旅系列《军人的荣誉与屈辱》（1835）和最后一首长诗《万带兰》中。

这一观念对维尼来说是原则性的，其中无疑有与城市"卑微者"对立的"宗法制的"、"健康的"、"农民的"人民的浪漫主义形象特征（《桑-马尔斯》）。但在《德·昂克元帅夫人》中，这一对立在皮卡罗关于小葡萄酒桶的寓言中被一个著名的形象扩展了：桶底有沉淀物（卑微者），上面有泡沫（贵族），但在中间的是"好酒"，这就是人民。维尼的历史进步观念正是与人民联系在一起的。《桑-马尔斯》中的科奈尔说："个人总要消失，但人民不断再生。""在我许多也许不是最坏的篇章中，历史就是一部长篇小说，人民就是它的作者"，维尼本人在其 1829 年版的《桑-马尔斯》的前言中是这样说的。

这种情绪在很大程度上是由七月革命事件激起的，在这期间，维尼彻底告别了他原来对为国王服务的义务的幻想。革命后不久，他在日记中写下："人民证明，他不同意再忍耐宗教界和贵族的压迫。谁不理解他的意志，谁就一定遭殃！"同时，维尼的人民的阶级观念也拓宽了：受压迫的城市居民——工人阶级进入了他的视野（《工人之歌》，1829 年；剧本《查特敦》，1835 年）。

维克多·雨果（1802—1885）的早期创作在复辟时期的法国浪漫主义历史中占有特殊的地位。首先，雨果的名字和活动是二十年代末法国浪漫主义运动胜利的象征。他的《克伦威尔》剧本序言被当成浪漫主义的主要宣言之一。他的文学社把新运动的最有希望的拥护者（维尼、圣伯夫、戈蒂耶、缪塞、大仲马）联合起来，他的剧本《爱尔那尼》的演出被当成浪漫主义的彻底胜利载入文学史册。巨大的创作才能再加上真正用之不竭的精力，马上使雨果的名字响彻当时的法国文坛。他几乎同时开始所有体裁的创作：他的第一本《颂诗集》（1822 年；后来又补充了几首长诗）到 1828 年时已出了四版；诗集序言和剧本《克伦威尔》序言以及发表在他于 1819 年创办的《保守文艺双周刊》和其他出版物上的文学批评文章使他成为新文学运动的最著名的理论家之一；他以长篇小说《冰岛魔王》（1823）和《布格·雅加尔》（1826）进入散文领域；从 1827 年开始，当《克伦威尔》问世以后，他又转向了戏剧。 ·160

不过，雨果的文学创作本身，特别是在这个早期阶段，骨子里远非像那时整个浪漫主义圈子里想象的那么正统。在雨果的艺术创作思维中，古典主义传统远比他同时代的其他浪漫主义者活跃；在二十年代的头五年中，

他的理论见解在古典主义和浪漫主义之间摇摆不定，就是上述说法的一个证明。但问题不单纯在明显的理论思想的动摇上。“黄金时代”伟大文学的艺术经验从一开始就支配着雨果的意识，并与他的艺术创作天性产生共鸣。雨果像他的同时代人一样，明白在变化了的条件下保持这一传统是不可能的，因此，他愿意接受新的潮流，坚定地捍卫它们的权利并亲自追随它们。但是，传统的复合体——思想的和纯形式的——在他身上是强大的、有机的。这首先是艺术创作的纯理性主义的基础。甚至在雨果表面上追随浪漫主义时代的最激烈的倾向时，他也把它们裹在纯理性主义的逻辑铠甲中。在《克伦威尔》的序言中，他捍卫在文学中表现对照——被当成生活的最根本的矛盾，它的原始的二重性和背离的象征的对照——的权利。但在雨果的艺术体系本身之中，从他那“异常激烈”的小说《冰岛魔王》和《布格·雅加尔》到最后一部小说《九三年》，这些对照在不同层次上是多么清晰地排列出来，而且多么井然有序。雨果的浪漫主义首先是纯理性主义的，这点使他有别于同时代的其他浪漫主义体系。

在更广泛的背景上，这与雨果的处世态度和他对艺术家在世界上的地位的看法相关。雨果对艺术创作者的救世主角色深信不疑。他和他们一样看到周围的现实世界的不完美。但是，对世界秩序基础的极端浪漫主义的反抗不能吸引雨果；个人和世界致命的对立，对他来说并非固有的，总之，浪漫主义的“双重世界”是无法彻底解决的观点与他格格不入。雨果经常展现人的悲剧，但不是简单地把它们包裹在一系列致命的偶然性和巧合之中。这些偶然性只是在外表上是致命的。其后是对进步和不断完善这条美好的总规律的巨大必然性的深信不疑。雨果永远知道，在人类和社会的具体发展中什么地方可能出现导致悲剧的失误，以及如何纠正它。早在二十年代初，他在其评论文章中就说过，作家有责任“在其引人入胜的作品中讲出一些有益的真理”（《论瓦特·司各特》，1823 年），“带来益处”并“成为未来社会的借鉴”（《颂诗集》序言，1823 年）。雨果的这些信念至死未变，在他的创作中，它们直接与启蒙传统联合起来，虽然在开始时，在其早期保皇思



维克多·雨果
莫兰作雨果肖像的石印画 1827 年

想的影响下，他在这两篇文章中否定了“哲学家们”。

雨果创作的包罗万象的本身，超越一时的文学争论和把接受新潮流与忠于传统结合起来的意图——所有这一切都与他想把入世而非厌世作为其浪漫主义基础的愿望有关。在《克伦威尔》序言中，雨果全面地论证了新时代艺术的戏剧性质，宣布史诗是古代的成果；他本人的各种体裁的创作都 ·161 具有强烈的戏剧性。但凌驾于戏剧性之上的是支配一切——时代、世界——的纯史诗的动因；在这个意义上，雨果转向史诗小说（从《巴黎圣母院》开始）和抒情史诗系列（《惩罚集》、《历代传说》、《凶年集》）的整个活动是合乎规律的。雨果的浪漫主义具有史诗的倾向。

雨果的早期颂歌和长诗就展示了这点。在颂歌中，古典史诗的传统特别明显。年轻诗人的保皇立场巩固了他对权威的敬仰：他欢呼“秩序”的来临，他言之凿凿地讲述无政府主义和无神论的革命狂欢，似乎他亲身经历了一样；他歌颂旺代省的暴动者，说他们是君主制思想和宗教思想的殉道者（《基伯龙》、《旺代姑娘》）。但是，这种保皇思想实际上只是青春期的姿态、时间的产物。它像夏多布里昂的基督教一样带有审美的性质；雨果在1822年声称，“只有从君主制思想和宗教信仰的高度来评价人的历史时，才能展示它的全部诗意。”

雨果很快就抛弃了极端的保皇主义，就像抛弃古典主义的三一律一样，但在雨果向浪漫主义转变的本身和他对待浪漫主义的方式中，明显地流露出对某种更高的、能将新旧艺术的优点结合起来的艺术的幻想。雨果在高度评价过去的传统的同时，坚决地把自己和浪漫主义的敌人区别开来。对 ·162 他来说，浪漫主义的生存权就像高乃依或布瓦洛的伟大一样，是无可争议的。文学保守派和革新派之间的猛烈斗争从开始就使他困惑——他从不追求哗众取宠的决裂；艺术可以是古典主义的，也可以是浪漫主义的，只要是“真正的”艺术就行。所以，他为新艺术——夏多布里昂、拉马丁、司各特——欣喜若狂，在1820年的一篇论拉马丁的文章中，他满意地指出，安德烈·谢尼耶是古典主义者中的浪漫主义者，而拉马丁是浪漫主义者中的古典主义者。同时，他全面地接受浪漫主义，清楚地意识到夏多布里昂和拜伦的思想立场的差别，在这个“保皇”阶段中，他像拉马丁一样，甚至为拜伦的反抗上帝感到遗憾，尽管如此，他对这两个人都赞赏，强调他们“出自同一个摇篮”（《论拜伦》，1824年）。

结果，这位深得古典主义传承的诗人开始起劲地尝试浪漫主义诗学的可能性。充满激情的颂诗清除了古典主义最令人讨厌的风格陈规，补进颂诗集的长诗的主题往往是中世纪的，离奇的情节都是取自古老的传说和民间信仰（《气仙》、《仙女》），由此出现了与浪漫主义紧密相关的有关在凡俗

的人世间幻想无家可归的思想(《致特里利比》)。小说《布格·雅加尔》和《冰岛魔王》在最极端的形式中展示了"哥特式"和浪漫主义的狂暴,"地方风情"诗体在这两部小说中起着非常重要的作用。诗集《东方吟》(1829)中充满了浪漫主义的异国情调。诗人越来越坚决地破坏古典主义诗歌的形式结构,醉心于节律学和诗段学的试验,力求用节奏本身来传达思维和事件的活动(《天火》、《让娜》)。顺便说说,早期雨果的最富有成果的诗歌革新之一,就在于这种诗歌的"解放"中。他的许多诗比拉马丁和维尼的更自由,更不受束缚,预告了以后几个阶段法国抒情诗的节律的丰富(缪塞、戈蒂耶、雨果本人成熟期的抒情诗)。

最后,雨果对历史的格外浓厚的兴趣处于浪漫主义运动的共同轨道之中。作家的世界观的基础,他对"人与世界"、"人与历史"的问题的态度,正是在这个领域中形成的。

正如这一时期的法国历史学家一样,雨果对历史的看法基本是乐观的,认为它是人类前进运动的过程。甚至有时雨果在表达对历史毫不留情的脚步的恐惧时,也马上缓解问题的尖锐性,提醒说,"为了把世界建得更匀称,混乱是必要的",他以指出诗人的救世角色来巩固这一希望,诗人将历史的这一伟大的辩证法告诉人民:"他像风暴一样在旋风中旋转,不知疲倦,一只脚踏在龙卷风上,一只手擎住苍穹。"(《结束》,1828年)

把人民当成历史的现实力量的思想进入作家的意识中。在《布格·雅加尔》中,这还只是令人恐惧和颤栗的造反的盲目力量,但雨果指出,造反是压迫引起的,造反的残酷是对压迫的残酷的回答。在《冰岛魔王》对起义矿工的描述中,这点表现得更加明显。《东方吟》中的很多首诗都是描写希腊人民反抗土耳其统治的英勇斗争的。

在《巴黎圣母院》(1831)中,历史的主题和人民的主题更加广泛地彼此结合起来。当然,其中占主导地位的第一主题是历史进步的主题。这一进步不仅导致用印刷字母、书籍、广泛而有计划的教育语言取代体现在大教堂中的象征性的"石头"建筑语言,取代体现在克罗德·佛罗洛的使灵魂变得冷酷无情的、无益的渊博中的经院哲学的僵死语言;它导致唤醒体现在爱斯梅拉达和卡西莫多这两个受歧视形象中的更人道的道德。在这里群众被描绘成自发的、粗野的——或是中性的(在开始的场面中),或是以其"无法无天"令人恐惧的(落到丐帮中的甘果尔)。至少,雨果是照着受歧视的、天不怕地不怕的丐帮的样子描绘群众的。但是,在暂时还是盲目的积极性中也流露出公正思想;群众的"无法无天"本身就是对社会的无法无天的一种独特的讽刺性摹拟,是对官方审判的集体嘲弄(在小说整个文本中的对卡西莫多的官方审判场面和丐帮对甘果尔的审判场面,就应该这样解读),

而在攻打教堂的场面中，推动这一盲目力量的已是恢复公正的道德动机。

二十年代雨果的道路，是意识下述事实的道路：世界、历史和人确实充满了最深刻的矛盾；历史不仅是“理想的”，还是悲剧性的；对君主制和它的“秩序”的希望，像对古典主义的和谐的希望一样，都是昙花一现；浪漫主义艺术和它对生活的与世隔绝的敏锐感受，事实上是更现代的。但是，秩序和和谐思想本身对雨果来说是弥足珍贵的——他那同时既是浪漫主义的，又是启蒙的对诗人改造世界使命的信念又是多么牢固。雨果企图用浪漫主义手法在艺术和世界上建立和谐。他首先从戏剧性的对比和怪诞的思想着手（《克伦威尔》序言），坚信艺术需要掌握的只是这一爆炸性的材料，既然它具有这样的紧迫性，就应把它变成共同的财富。

雨果早期创作中的过分夸大离奇的对比的性质就是由此而来的。人世、社会和道德之恶在他那里是非凡离奇的——它被移到从地理、历史方面来说均属十分遥远的区域中，绝非偶然。人的痛苦的问题归结于非人的激情诗学（《布格·雅加尔》中的哈比布拉，《巴黎圣母院》中的克罗德·佛罗洛和乌苏拉）或是怪诞对比的诗学（《巴黎圣母院》中的卡西莫多、剧本《逍遥王》中的特里布莱），这种对比由于经常使用的情节手法——致命的巧合或悲剧性的误会——而不断加强。

所有这些都与该阶段雨果的社会—政治观点的骤变相关，与后来的作家雨果的完整形象结合在一起的民主主义和共和主义，在二十年代对他来说还是未来的事，他是从完全相反的原则（尽管是年轻幼稚的，如他本人后来对它们的鉴定那样）走向它们的。因此，人民的问题二十年代在他那里也主要是审美夸张的，他们不仅是“贫穷的”、“无依无靠的”、“受歧视的”，而且必然是妨碍社会利益的人们：没有权利的人、被社会遗弃的人（《巴黎圣母院》中的丐帮、剧本中的高尚的失去原有身份的人）。这时候还是居高临下从旁看到的人民，就像《巴黎圣母院》中鸟瞰的巴黎一样，只是从三十年代开始，雨果的人民概念才获得了更具体的社会性质。

4. 七月王朝时期的浪漫主义　晚期的拉马丁和维尼　雨果　乔治·桑　缪塞　戈蒂耶　奈瓦尔

1830 年的七月王朝暴露了复辟时期的社会政治体系的全部落后性。被二十年代的历史学家和文学家所理解的法国资产阶级发展的规律性也得到最终的确认。但是，资产阶级体制不仅是社会进步的又一个阶段，而且还是具有新的、尖锐的社会矛盾的体制。民主口号的本身也二重化了，革命时期人民群众的忘我的英雄主义给司汤达、维尼、雨果留下了深刻的印

象,令人对资产阶级民主的全民性产生幻想。但其后的数次工人起义已经令人无法怀疑,资产阶级的民主还不是劳动人民的民主。此外,占主导地位的恰恰是第一种“民主”,更激进的极端浪漫主义者把这看做是利他主义的浪漫主义救世说的彻底失败,把民主概念和资产阶级的平庸、冷酷无情、为个人成功不惜任何代价的利己主义道德等同起来。

结果,浪漫主义对历史和现代性的态度的本身也二重化了。历史进步思想的追随者并不放弃自己的立场,但是,革命后的社会发展的逻辑迫使他们把崇高的历史乐观主义具体化,越来越坚决地把希望寄托在人民身上。那些倾向于把资产阶级的进步性质(整个儿消极浪漫主义意义上的“资产阶级性”概念)绝对化的那些浪漫主义者,越来越远离不可逆转的资产阶级社会实践,在法国浪漫主义历史上初次开始给这种处世态度以绝对独立和自给自足的地位,准备转向自恋的美学和诗学。

对三十至四十年代的浪漫主义命运十分重要的是,它在这个时期进入了与现实主义共存的特殊的文学新局面中。二十年代已经开始形成的现实主义正是在这时进入关注中心,新艺术方法的试验创造了相互吸引和相互排斥的复杂体系。对浪漫主义者来说,这一试验促使“乐观主义者”(雨果、乔治·桑、拉马丁)的社会问题和“怀疑论者”(缪塞)的心理分析深化,激起二者对环境和物质世界的兴趣。但是,现实主义毫不妥协的分析、它的“毫无诗意”同时激活了浪漫主义者的自卫反应,迫使他们更加有力地捍卫理想原则、道德典范(雨果、乔治·桑)或审美典范(戈蒂耶)。

164·

在这一时期的法国浪漫主义中,代表历史乐观主义和社会乐观主义的首先是经历了二十年代锻炼的作家:拉马丁、雨果和维尼(在其《命运集》的几首总结性的长诗中)。在新一代浪漫主义者中,走上这条道路的有乔治·桑。这里,历史乐观主义首先受到对人民群众潜在力量的信心和对民主平等原则的信心的滋养。早在二十年代就已形成,在三十年代广为传播的乌托邦社会主义思想恰恰是在浪漫主义者中得到强烈反响,这并非偶然。这些思想成为四十年代乔治·桑小说中的重要规定因素,进入了雨果的晚期创作和大众文学(F.皮亚的情节剧、欧仁·苏的小说)中。人民作为有权威的历史力量的主题在历史学(米希勒)中的意义越来越重大。能说明问题的还有这些年各宗教世界观体系朝社会思想的靠近(拉门奈、勒鲁)以及基督教社会主义思想在这条路线上的所有浪漫主义者当中流行。

应该预先声明,法国浪漫主义者转向人民的主题,这一转向建立在整个浪漫主义唯心主义哲学前提的基础之上。因此,在该阶段也得到发展的辩证唯物史观思想在他们那里的反响要冷淡得多,甚至在乔治·桑同情地说到共产主义时,她指的当然是浪漫主义—乌托邦和明显的基督教化的“公

社”。原则上，法国浪漫主义在这里重复了对整个浪漫主义意识来说是共同的范式——人民范式。但是同时，法国浪漫主义者的这一范式与德国海德堡派或英国湖畔派表现的浪漫主义宗法制“民粹”的早期形式有重大的区别。法国浪漫主义“民粹”是在处于更成熟的社会—政治学说下的更晚的社会历史阶段上形成的，具有更具体的性质：这里，人民不再仅仅被看做是宗法制道德的某种标准，而是真正的社会力量，是未来更公正的社会政治体系的希望和支柱。



1830 年的巴黎 版画 无名氏作

所有这一切使法国浪漫主义中的启蒙运动特征重新活跃起来。为让群众完成他们未来的使命而对他们进行启蒙—教育的思想，是乔治·桑、成年的雨果和晚年的拉马丁的创作基础。甚至浪漫主义“社会主义”的基督教性质也不能妨碍它的捍卫者们坚决地把内在的宗教性与官方宗教区别开来，并完全按照启蒙运动的方式批评后者的贪权企图。拉门奈对它的议论听起来像异教徒的一样，拉马丁的宗教观念变得越来越反教条，他已上升到要求国家政权脱离教会，要求教会不要干涉非宗教事务和政治事务（这是后来把拉马丁的作品列入教会禁书单的原因）。人民在这些思想体系中所占据的位置，实际上和资产阶级第三等级在各启蒙运动思想体系中所占的位置一样：确立人民在历史进步中的重要角色，捍卫他在社会组织中的权利和地位，宣传对他进行教育的任务。这种平行可以一直追到更为局部的诗学层面上：雨果的浪漫主义戏剧中高尚的受歧视者与君主和贵族的道德对比，在很大程度上是在新阶段对市民戏剧的冲突诗学进行类型重复，而在《吕伊·布拉斯》(1838)中则直接提出问题，聪明高尚的平民比享有继承权的名门贵族更有权管理国家。乔治·桑四十年代小说中的代表人民的人物原则上也有这种功能。

· 165

拉马丁的变化是七月革命后浪漫主义“社会化”的最重要的体现之一。他转入积极的社会活动，越来越倾向民主主义和共和主义。当然，这最终还是自由派资产阶级的民主思想。“拉马丁体现了资产阶级共和国对自己的幻想，体现了它所编造的关于自己夸大的、虚幻的、热烈的想象，体现了

它关于自己的伟大的幻想。"[1]1848 年，拉马丁短期进入临时共和政府并试图保持"不偏不倚"的平衡之后，自己意识到这一立场是没有前途的。但对法国浪漫主义文学史来说，重要的是指出，在三十年代，甚至连"崇高的"拉马丁也转向了社会思想。

这一转向在他的政论(《论明智政治》一文)和 1831 年的充满感情的演讲中得到证实。在《革命颂》中，他把革命看做历史进步的路标，看做是人类在其前进运动中不断更新的自然形式。当巴泰勒米的革命讽刺杂志《涅墨西斯》对拉马丁世界观的这种转变表示恶意的不解，并对他提起他年轻时写的宗教颂歌和君主制颂歌时，拉马丁在其《答涅墨西斯》这首诗中，与其说是庄严地捍卫自己思想演变的权利，不如说是捍卫他对诗人和诗的社会使命的新信念以及对超然世外的立场是不可能的，在道德上是站不住脚的新看法："当罗马熊熊燃烧时，谁也无权唱歌。"他在《论诗的命运》一文中表达了这些思想。

在他本人的艺术创作领域中，诗人的这一新立场表现在他转向史诗体裁：在三十年代，他写了抒情叙事性长诗《约瑟兰》(1836)和《天使谪凡记》(1838)，在四十至五十年代，则是散文作品(《纤弱女子》，1849 年；《日内瓦女人》和《圣普恩的石匠》，1851 年)。在这些新的、更广阔的"尘世"诗歌表现的尝试中，《约瑟兰》不能属于诗人的艺术成功之列。拉马丁像从前一样忠于基督教思想，现在，他追随拉门奈，强调基督教中被压迫者和穷人的宗教的特征，长诗中的主人公献身于忘我地为这些人服务。社会进步的思想表现在长诗的第八部分关于"人类商队"的辉煌的寓言中，其中宣称革命是给人类指出通往进步的道路的最高天意的体现。长诗《天使谪凡记》则是从相反方面对这一思想的独到论证，在这首诗中，重心转到了对文明发展的歧途的批判上，并在其里程碑式的、象征性的"幻觉"章节中毫不留情地揭露暴政。情节模式的本身——天使谪到人间——就象征性地表现了对浪漫主义思想来说是典型的从"天国"到尘世的运动；但该模式明确地与爱情思想——不仅是爱一个具体的凡人，而是爱所有的人——结合起来，即与原则上利他主义的思想结合起来。如果在拉马丁早期的浪漫主义中，雨果发现了用天国之爱"净化"人间的激情，这时发生的则是相反的过程，人间的爱使"天国"之爱变得神圣。以更具体的社会形式表现的对劳动人民的同情和对他们进行教育的思想，出现在拉马丁的最后的散文中(《日内瓦女人》、《圣普恩的石匠》)，虽然这些作品不是他的艺术杰作。

---

① 《马克思恩格斯全集》第 5 卷，第 516 页。

同时，拉马丁的社会思想模糊的宗教性质使它们失去了坚实的基础，常常使诗人回到浪漫主义救世说的思想，后者又引来同是浪漫主义的对救世说的怀疑情结、孤独和不被理解的情结。《天使谪凡记》中赛达尔在人间的遇险和苦难经历中悲惨绝望的音调就是由此而来的。拉马丁因其四十年代的政治活动而产生的失望加重了这些情绪，在他最后那些作品中最完善的显然是《葡萄园和家》(1857)，这是又恢复了拉马丁原来的内心骚动和分裂主题的长篇叙事诗。诗人的乐观主义得到与永恒的、美好的大自然合一的感觉和对造物主善良意志的希望的滋润，又重新转到了宇宙领域中。

诗人为社会工作，更具体的是为民主工作的思想，这几年日益进入雨果的世界观范围之中。七月革命首先使他更加关注当代问题，七月革命前夕他写了一部中篇小说《一个死囚的末日》(1829)，而在整个革命形势高涨的气氛下，他开始写《一个革命者的1830年日记》，写下颂歌《致年轻的法兰西》(1830)、《七月牺牲者的赞美诗》(1831)。在其革命后出版的第一本抒情诗集《秋叶集》(1831)中，雨果坚定地说出自己的看法：诗人应把诗才献给人民(诗篇《朋友，最后一言》)。

· 166

雨果的人民观念本身在不断地具体化：对人民是历史的主宰者，是历史的最高裁决者的认识日益加深(《秋叶集》中的《行人对帝王的思考》)，在当代题材的中篇小说《穷汉克罗德》(1834)中，“受歧视者”的形象首次摆脱了对早期雨果来说典型的异国情调；用具体的社会原因——社会制度的不公正——来解释主人公为什么“受歧视”。



雨果剧本《爱尔那尼》首演时
观众席上发生的斗殴 版画 1930年

雨果世界观的转折的全部复杂性特别清晰地反映在他的剧本中：《玛丽蓉·德洛麦》(1829年，1831年上演)、《爱尔那尼》(1830)、《逍遥王》(1832)、《吕克莱斯·波尔吉》(1833)、《玛丽·都铎尔》(1833)、《昂杰罗》(1835)、《吕伊·布拉斯》(1838)。

雨果的戏剧应该是作家最终转向作为生活主要矛盾的诗学——浪漫主义诗学的记录。确实，雨果剧本的诗学结构建立在对照的基础上。这既是

善恶本性(而且,属于前者的是被社会抛弃的和受歧视的人,属于后者的则是权贵人物)的对照,也是人的天性本身的对照。这里,起积极作用的不仅仅是环境强加的外在的"消极"特点与内心的高尚之间的矛盾(玛丽蓉·德洛麦、爱尔那尼、《昂杰罗》中的蒂斯巴),而且还是人的天性本身的悲惨分裂,其中"黑暗"与"光明"的斗争(剧本《逍遥王》中的特里布莱,吕克莱斯·波尔吉)。雨果渴望体现的正是生活和人的灵魂的复杂性和两面性,他在浪漫主义式的激烈的、象征性的形式中做到了这点。

一方面,这种形式使雨果能够发展独特的浪漫主义的心理描写,它以揭示在习以为常的、千篇一律的面具后面出乎意料的缩影和深度为基础;但另一方面,与此相关的巧合诗学,承认决定命运的偶然性的诗学所带来的不仅是为对照本身而夸大和迷恋对照,而且还有著名的道德相对主义的倾向(吕克莱斯·波尔吉和昂杰罗的形象)。

但是,在这个对比的万花筒中能够看到更深刻的时代矛盾的轮廓。剧本的社会性罪恶的专制政权的主题一部比一部强。除了《爱尔那尼》中的高瞻远瞩、意识到自己的历史责任的国王和《玛丽蓉·德洛麦》中虽然宽宏大量,但性格软弱的路易八世这两个形象之外,雨果剧本中的所有君王都是残酷无情、毫无人性的,即便在他们身上瞬间出现了某种人性,那也仅仅是在纯粹个人的层面上,在利己的范围内,实质上也是被扭曲的感情(吕克莱斯·波尔吉、玛丽·都铎尔)。因他们的自私受苦的不仅是其命运与残忍的统治者的命运可怕地交织在一起的正面主人公,还有被这些统治者统治的人民和国家。反君主制的主题就这样不断扩展,并增加了饱受苦难的人民的主题,雨果作品中的人民日益认识到自己的力量和权利(《玛丽·都铎尔》),或至少是正面人物坚决地使他们享有这种权利(《吕伊·布拉斯》)。

167· 雨果走向共和主义和民主主义的运动在他的抒情诗——诗集《秋叶集》、《黄昏之歌》(1835)、《心声集》(1837)、《光与影》(1840)——中也有迹可寻。在抒情体裁中,它自然而然地与诗人的主观经验结合在一起。在这几本诗集中,政治题材诗的存在与一般哲理内容和完全个人内容的诗同样有理。所有这一切构成包罗万象的灵魂的全景,它对宇宙和人心的奥秘、信仰的高峰和怀疑的深渊、"大自然的永恒的赞歌和心灵的哀号"同样了然于心。同时,诗人并不认为他反复诅咒的生活的矛盾和悲剧是绝望的原因。相反,他力求在接受世界的巨大冲动中消除、克服这种悲剧因素,因为"这个世界上的一切都各有其位",他在《秋叶集》中的《看看这根树枝》一诗中这样说过。而在诗集《静观集》(1856)——其中许多诗都创作于四十年代——的《对另一个人说几句话》一诗中,雨果在答复敌人的责难时,用对他来说是十分典型的高傲姿态——把自己和世界等同起来——表述了这种思

想:“我所爱的我的世纪,这就是他们对我横加指责的一切。”此外,诗人负有特殊重大使命的浪漫主义思想在这里达到高潮,在《秋叶集》、《地图册》、《森林之神》、《鄙视》、《心声集》(《啊,缪斯,请你等一下》)和其他诗集的许多首诗中,都能清晰地听到这种思想。

包罗万象的意图对抒情诗人雨果的诗学的最局部的成分产生影响,这种意图一方面表现在他喜爱的对照手法中,另一方面表现在经常罗列、堆积对立的以及同一层面的形象上。原则上,雨果的每首抒情诗都有扩展到宇宙极限的倾向。抒情的天赋为诗人本身所固有,它表现在善于从任何与外界的接触和任何内心活动中引发充满抒情味的情感,雨果有权声称“竖琴的所有琴弦”都服从他,但这里重要的正是所有琴弦。雨果诗歌的个别旋律不论多么响亮,多么抒情,它们总和起来都会成为一首雄浑的合唱,那极其丰富的多声部,接近史诗的效果表明这首诗是完整的。

在乔治·桑(1809—1876)的长篇小说创作中——已是在散文体裁的范围内——可以发现与这种包罗万象接近的倾向。乔治·桑从写注重心理描写的个人感情小说(以此恢复在二十年代中断的注重心理描写的小说传统)开始,便力求把个人命运放在更广阔的背景之中。因此,在小说《安蒂亚娜》(1832)中,妇女对感情自由的追求成了抗议一切不自由(其中包括社会的不自由)的象征,对人的自我实现的自由权利的肯定。总的说来,乔治·桑的早期小说主要建立在卢梭和浪漫主义的关于感情、“心声”具有自身价值的思想之上,该思想把感情和“心声”看成是错综复杂的社会和纯心理密林中的最可靠的向导。同时,在个别小说中,占主要位置的可能是纯粹的心理冲突,这首先能在两个很难共存的生命的爱情中看到。他们或是被社会障碍阻隔(《瓦莲廷娜》,1832 年),或是被截然相反的性格分开(《雅克》,1834 年;《莫普拉》,1837 年),这些问题的解决表明,乔治·桑是洞察人的心灵的行家里手,是人的心灵的分析家。但是总的来说,这些小说已经大体形成了有关整个当代社会的心理紧张的概念。

乔治·桑接受了早期浪漫主义心理描写的传统,并把整个浪漫主义思想的初始情结和它一起移到了自己的创作中。她的小说《莱莉娅》(1833)、《莱昂·莱奥尼》(1834)、《蹦跳》(1839)与上面提到的那些小说截然不同,因为纯浪漫主义问题在这里虽然仍占据主要位置,但恰恰是以早期的、因而对现阶段来说已经过时的形式出现的。莱莉娅与她同时代的姊妹安蒂亚娜和瓦莲廷娜相距十分遥远,她穿着世纪初的居丧男人穿的黑色厌世服装,对哲学基础的致命暴行的气氛笼罩着《莱昂·莱奥尼》和《蹦跳》。但是,尽管老态龙钟的《勒内》的作者热情地称赞《莱莉娅》,这几部反映了渎神的喜剧性的骄傲、极度的孤独和浪漫主义否认道德的不祥的辩证法的小

说，其整个情结在作家的创作中看来是偶然的，甚至在这个早期阶段中也一样。乔治·桑的天才——就其本质来说当然是彻头彻尾浪漫主义的——似乎马上为自己头几次尝试中的过分“寻常”感到难为情，于是刻意展示“这个流派”的成熟，但该流派的类似极端性毕竟与它格格不入。正是在《安蒂亚娜》、《瓦莲廷娜》、《雅克》中所用的声调对乔治·桑是自然的；对内心生活的了解，对无论是纯个人意义还是社会意义上的遭迫害和受苦人的同情，对万事万物的无所顾忌的灵敏反应，对理想的人和人类的积极的幻想，所有这一切使这位作家登上世纪精神文化的高峰，使她成为思想的主宰者，甚至迫使疑心最重的人有时也不由自主地对她予以应有的尊重和赞赏，尽管在她所写的不计其数的东西中有不少欠斟酌的、意义不大的地方。

168·

三十年代中期，当乔治·桑开始积极地掌握当时的社会改革思想时，她创作中的利他主义因素得到了有力的推动。乔治·桑的“社会主义”，尤其在这一阶段，远离阶级的规定性，是对所有穷人和被压迫者的同情，对作为个人主义和自私的抗衡物的所有人和所有阶层紧密团结的幻想。因此，她首先响应基督教社会主义（拉门奈）和乌托邦社会主义（圣西门）。阶层间的不平等和阶级间的不平等问题的爆炸性使她害怕（《安德烈》，1835 年），开始时，她宁愿局限在感情的范围中，首先转向破坏阶层之间隔阂的爱情题材。其中甚至可以冲破一切障碍的紧密结合更合她那颗敏感的心，因为即便相爱的人都死了（如在《瓦莲廷娜》中那样），他们的爱情也不会消亡，它会成为不容置疑的遗嘱。转向更大范围中的人的紧密团结，目前产生的只是符合拉门奈基督教社会主义的模糊的、没有艺术说服力的、神秘主义唯灵论的幻影（《斯皮里迪翁》，1839 年）。

思辨思维根本不是乔治·桑的强项，《莱莉娅》和《斯皮里迪翁》成为无效地沉湎于浪漫主义哲学和基督教—唯灵论哲学的一座寓意深刻的纪念碑。但是，对哲学和思想学说的道德方面——即对语言能够变成事业，抽象的思想能够与现实的生活实践结合起来的那一点，乔治·桑十分敏感。因此，她很快离开了浪漫主义的自我中心主义。在她的《旅行者书简》（1834—1837）和三十年代下半期及四十年代的小说中，个人主义已成为心灵的致命缺陷，不仅对别人是有害的，对染上这种毛病的人本身也一样（《莫普拉》、《奥拉斯》，1842 年；《吕克莱斯·弗洛里阿尼》，1847 年）。作家对《莱莉娅》进行修改，在其第二版（1839）中，自我中心主义同样遭到怀疑。乔治·桑的主人公的命运与具有进步—解放性质的社会运动日益紧密地联系起来；小说《西蒙》（1836）中的烧炭党题材，小说《莫普拉》的主人公生平中的美洲生活片段起的就是这种作用。

作家小说中的人民主题的分量越来越重。人民首先是道德复兴的源泉

和保障，“是每个民族中最健康的力量”。小说《莫普拉》中睿智的农民哲人帕西扬就是这样的形象，还有小说《西蒙》、《木工小史》(1840年，原名《周游法国的木工行会会友》)、《安吉堡的磨工》(1845)、《安东尼先生之罪》(1845)中的平民人物。一般来说，这些小说的情节基础是：来自民间的人的智慧不仅帮助出身于更高阶层的主人公安排自己的命运，还帮助他们确定自己在生活中的位置，使他们的生存符合人道和利他主义的崇高原则。甚至与浪漫主义关系最密切的主题——艺术主题，也完全与人民主题结合起来。人民是所有真正艺术的基础和土壤(《马赛克工匠》，1837年)，艺术家的最高责任就是保护与民间源头的这种联系(《康素埃洛》)，1843年)。人民是人间“最贵重的宝藏”，小说《让娜》(1844)中的人物之一这样说道。

乔治·桑上升到承认人民有进行武装斗争的权利的高度(《奥拉斯》中的起义题材)，意识到资产阶级社会中孕育着猛烈的革命爆发(《安东尼先生之罪》)。但是，在提出阶级问题时这种激进主义，根本不是作家的世界观所固有的：对她来说，这毋宁是当时社会发展的逻辑，不受欢迎的，要求进行合理的干预和预防的逻辑。乔治·桑朝夕思盼的理想是阶级和解、社会和谐，但这并不是一般的模糊的自由主义，她从来没想过这种和解的实现要由人民来负担，要损害人民的利益；人民的幸福和必要的保障是人民的合法权利。

乔治·桑的世界观和创作中启蒙因素的重要作用，像雨果的一样，不仅 ·169 仅表现在对人民和社会进行启蒙的一般思想中，在教育培养的方针中，还表现在作品的艺术结构本身之中。如果在作家和她的人物的抽象议论中，可以十分尖锐、透彻地提出阶级间的关系问题，在小说情节中，在它们的形象体系中，这一关系则往往超越实际情况，被按照启蒙运动—乌托邦的精神理想化了。例如，乔治·桑的来自民间的人物不仅具有天生的、准确无误的道德感，深刻地爱和痛苦的能力，而且还展示其在自我教育过程中已经获得的十分高深的审美和思维素养。这种人物形象画廊从《瓦莲廷娜》(贝奈迪克)开始，一直延续到熟知荷马、但丁、塔索和奥西安的帕西扬的形象和《木工小史》的皮



乔治·桑 德·缪塞画 1833—1834年

埃尔·居根南的形象中。同时，乔治·桑在描绘贵族、资产阶级的迷途儿女时，她迫使他们为自己的优越地位而苦恼，渴望得到“饶恕”，回到宗法制的生活中去；这种思想倾向是乔治·桑的属于不同阶层的男人和女人的爱情这一永恒主题的基础。“财富的诅咒”的主题具有极高的道德意义和客观上强烈的反资产阶级的意义（如在《安东尼先生之罪》中），有时由于过于夸张而显得纯属虚幻天真，如在小说《安吉堡的磨工》中，其女主人公只是在她本人已经破产后，才认为自己有权接受穷人的爱。

最自然的人民形象出现在乔治·桑著名的“田园”中篇小说系列（《魔沼》，1846 年；《弃儿弗朗索瓦》，1848 年；《小法岱特》，1849 年）中。尽管这里的总概念带有明显的卢梭的田园特征，对“在其自身的环境中”的民间人物的描写，没有任何“文学”情节的特点，充满爱心地再现人民生活、劳动和习俗气氛——所有这一切赋予每部中篇小说特殊的完整性和艺术说服力。

其中也表现出现实主义文学经验的影响，对资产阶级社会进一步的分析描述的倾向正是来自这里。对它的批评有时变得十分具体，比如在小说《安东尼先生之罪》中的人物的社会学议论中。在 1842 年出版的一本文集的前言中，乔治·桑与保守分子辩论（他们的论据是，在没有找到治病的药时，就不应该谈这种病）时，实质上去求助侧重于对当代社会疾病“下诊断”的现实主义的艺术逻辑。

但从根本上讲，乔治·桑的创作当然仍是浪漫主义的，至少她本人常常更愿意这样看待自己的创作。她给艺术提出的任务是“寻找理想的真理”，她完全承认她同时代的现实主义作家——巴尔扎克、福楼拜——有权按“人们的本来面目”描写他们。

除了以不同方式体现在拉马丁、雨果和乔治·桑这几年创作中的接近社会现实的文学倾向之外，正如上面已经指出的那样，另一种倾向——力求把“神圣的”艺术与资产阶级关系的形成过程对立起来，用一道鲜明的界线把二者分开——也活跃起来。维尼的立场在这两种倾向之间摇摆不定。

可以说，维尼的长诗《巴黎》(1831)是这种对立、原则性的内心冲突的最鲜明、最真诚的表现，它是对七月革命事件，对社会形势以及诗人本人，整个艺术在其中的位置进行思考的独到的诗歌总结。维尼关于人民的作用，关于作为“政治迷信”的保皇派的最初议论的具体性——这些议论是在革命的日子里直接说的——让位给支离破碎的、沸腾的世界的象征性的概括形象，其中一切都模糊不清，一切都动荡不安和彼此否定。维尼下不了决心接受任何一种在革命中诞生的彼此斗争的意识形态体系，对历史的进步运动、人类可能的复兴的希望，现在也体现在“无处不在的火怪”——在炉火中变化和再生的——抽象的、象征性的形象中。

艺术与生活、历史、政治的关系问题因此对维尼变得更加尖锐，更加具体，同时也更加抽象。变得更加具体是在这个意义上，即维尼的浪漫主义个人（他早期著作的主人公）是搞艺术的人。在小说《斯泰洛》（1832）、剧本《查特敦》（1835）中，而且，查特敦主题演绎在这两部作品中，产生了激烈的反资产阶级的强音，在剧本的有关工人的片段中更加具体，出现了反资本主义的强音。但从整体来说，维尼对"艺术家和社会"的解释使他倾向于无法克服的两个世界这一抽象的浪漫主义观念。这是《斯泰洛》的主题思想。在小说的三个片段中，艺术家、诗人沦为社会的牺牲品；其中的每一个片段自身就构成对具体社会制度的严厉指控：封建君主制（日尔贝的故事）、资产阶级制度（查特敦的故事），雅各宾党的恐怖制度也被作者说成资产阶级制度（安德烈·谢尼耶的故事）。维尼与君主制幻想和资产阶级幻想彻底决裂。这三个片断合在一起，描绘出艺术家在任何社会中都绝对无家可归的图景，这一普遍性的艺术标志是贯穿全书的黑人医生的形象，他是病人的"顾问"和评述者，戴着斯多葛式冷淡的、怀疑主义的假面具。

维尼力图从在他面前裂开的悲观主义的无底深渊中，哪怕只保全一点：即对艺术的道德力量和艺术家的利他主义责任的信心，他不顾一切地这样做，不惜故意与怀疑主义为难。奄奄一息的瑞利贝尔和奄奄一息的查特敦都在诉说对人的爱；备受折磨的斯泰洛也在诉说对他们的爱。浪漫主义艺术观在这里表现得十分纯正：对全人类的爱，对作为冷酷无情的、没有灵魂的资产阶级"芸芸众生"的当代人类的排斥，救世说、异常的孤独、命定灭亡感。

维尼在斯多葛主义和"沉默"中看到摆脱这些矛盾的出路，认为这是保持内心高尚和人道思想未来可能的胜利的保证。恰恰是在三十年代，维尼形成了他的怀疑主义的"中立"思想——但这总是意味着时刻准备挺身捍卫真理和人道的武装的中立。他在《斯泰洛》之后重新扩展了"沉默的"斯多葛派主人公的生活状态：在中篇系列《军人的荣誉与屈辱》（1835）中，主人公已不是艺术家，而是军人，而且恰恰是普通的无名士兵，他是个只承认一种奴役——内心意识到的责任的"奴役"，而不是意志薄弱的驯顺的奴隶（中篇系列有反拿破仑主题）。

维尼自己也沉默了好久，从三十年代的后半期开始，他很少发表作品，发表的作品也无足轻重，构思较窄，没有什么重要意义。但是，在他死后，把他写于这几年的零散长诗汇集成册，即《命运集》，这些诗又显示出同样的哲学构思的概括性。维尼对人和世界命运思索的结论，就是接受生活和它的全部悲惨的矛盾性。不过，由于这种思索重新脱离人间和当代的土壤，越过它进入哲学象征和寓言的领域，它本身也只能是抽象的思想——浪

漫主义的幻想。维尼捍卫希望的权利，但他指望的只是那些永远献身于精神的人，那些人道思想的服务者和殉难者。虽然《命运集》中的长诗的悲剧性基调（《狼之死》、《客西马尼园》、《神喻》、《萨姆松的愤怒》）充分保持了原来的紧张的戏剧性，“令人快慰”的几首长诗（《海上浮瓶》或《纯洁的灵魂》）不只是以其不顾一切的利他主义信念使人感动，还表现出并非以前的维尼所固有的长篇大论和模糊，思想似乎失去了坚实的支撑，乐观的信念全靠信誓旦旦的语言来支持。

171 ·

但是，如果维尼从这场浪漫主义在二十与三十年代之交时遭受的现代性的考验中，还保留了哪怕是斯多葛式的希望，对许多年轻的浪漫主义者来说，这场考验则是致命的。还未来得及对二十年代文学的异国情调和历史主义加以谴责，就被召来描写当代现实，这种现实所呈现的面貌、它的道德、它的“瓜分猎物”的实践令他们惊心动魄，“疯狂”的新冲击震撼了浪漫主义文学，这次，取代以前的“哥特式的”和异国情调的狂飙的，是当代现实的狂飙。在二十年代末浪漫主义文学胜利和三十年代初更大的期望的背景下，朱利·雅南的神经质的恶作剧（小说《死驴和被斩首的女人》，1829 年；《忏悔》，1830 年）或佩特留斯·博雷尔的作品（诗集《狂想曲》，1831 年；作品集《不道德的故事》、《尚帕威尔》，1833 年）当然只能是次要的乖张文学现象。况且，造反的姿态为整个“青年法兰西”所固有，开始时，造反思想同样可以满足咒骂历史和革命（小说《巴纳夫》，1831 年）的雅南的激进虚无主义的需要，可以包容共和主义者对资产阶级制度的真诚仇恨，这种制度正是“狼人”博雷尔无政府主义造反的基础。不过，这种憎恶的反应的征兆，更严肃地体现在奥古斯特·巴比埃的悲剧般紧张的反资产阶级的讽刺作品中，他的作品把革命的公民精神和人的极端绝望结合起来。这种极端尖锐的情绪反应本身把反叛的浪漫主义思想引到怀疑的边缘。

这一浪漫主义意识的新状态的悲剧性，真实地记录在阿尔弗雷德·德·缪塞（1810—1857）的创作中。缪塞有追求“世纪儿”之称。他从一开始就展示了他已牢牢地掌握了浪漫主义 ars poetica[①] 的全部富有表达力的音区：他有炽烈乃至狂暴的激情、鲜明的“地方色彩”（第一部诗集《西班牙与意大利的故事》，1829 年）、骄傲的拜伦式的主人公、他的骄傲和孤独的悲剧（诗体戏剧《杯与唇》，1832 年；《罗拉》，1833 年）、历史题材（剧本《罗朗萨丘》，1834 年），最后还有充满灵感的、无拘无束的诗，它无须任何论证，轻盈自由地凌驾于所有“规则”之上。

---

① 拉丁文，诗艺。——译注

但是，缪塞没有坚定的乐观信念，没有那支持其老师们和年长的同行们的进步的“理想主义”。如圣伯夫证实的那样，他一进入雨果的团体，立刻以其才华、英俊和年轻人的无忧无虑，轻率征服了所有的人。稍后表明，在这位天才的无忧无虑、傲慢自信的后面，掩藏着此人的极度慌张。

小说《世纪儿的忏悔》(1836)似乎含有缪塞处世态度的演变公式，它使人从特殊角度观察缪塞最早的创作活动。小说情节基本是个人感情经历，讲的是两人之间痛苦的、艰难的爱情，而且困难全部来自主人公的性格，周围的“环境”在这个故事中没有起任何重要作用。但是，小说著名的历史、政论序言，这首庄严、哀伤的前奏曲，把它的气氛拓展到世纪和时代的高度，创造了广阔的背景和宽大的基础。缪塞想把空虚的灵魂的个人悲剧看成是起源于整个时代不幸的合乎规律的结果，看成是象征。

从这个角度来看，缪塞的全部创作道路就是这样的“世纪儿”的悲剧。他的早期诗歌可以看做风格摹拟，看做浪漫主义的传统题材，甚至是陈腐题材的天才演练。但是，其中已经展现出非常重要的特征：它们基本上都是描写个人感情的，狂暴的激情风暴围绕着一个中心——围绕着某人对爱情的背叛，被欺骗的感情，被破坏的信赖。后来，这种激情逐渐减弱，降到了“正常”水平，甚至到喜剧水平，但这个主题仍是重要的主题之一。

缪塞从“个人”形象和命运开始——这是原则性的。他的主人公脱离一切更广阔的生活，认为爱情、爱情(不是社会)信仰是唯一的支柱，他为爱情的欺骗而报复，因它的破裂而死亡。1834年，缪塞把他头几个“谚语”剧本之一命名为《别拿爱情当儿戏》，这是一部意外地以悲剧结尾的喜剧，这种对谚语的平凡的真理，“老生常谈”的信赖，对缪塞来说也是原则性的。他以人类生活现在只能以此为基础的平凡简单的真理与其他浪漫主义者的崇高的哲学理想体系对立。这点在缪塞戏剧作品中格外明显。在剧院这个似乎是浪漫主义宇宙戏剧性的堡垒中，缪塞把所有的激情或是转入纯粹“个人”的方面(《安德烈亚·德尔·萨尔托》，1833年)，或是受到讽刺贬低(《威尼斯之夜》，1830年)，或是干脆拒绝所有激情，转向喜剧，而喜剧在他那里又分成或是纯抒情的(《芳达西奥》，1834年)，或是心理描写的(《烛台》，1835年)，或是把喜剧特点和心理描写剧的特点结合起来(《任性的玛丽安娜》，1833年)。与问题的日常性相对应的，是作为剧名的谚语的讽刺—象征的教育意义(《别拿爱情当儿戏》、《什么誓也别发》，1836年)，并把自己的戏剧示威性地称为“椅中戏”，即阅读的戏，用以对抗浪漫主义的庄重场面。 ·172

因此，缪塞马上把自己的体系与浪漫主义运动的潮流对立起来，这又马上对他的文学观点产生了影响。这个典型的浪漫主义者(至少是在三十年

代），从一开始就敢于嘲弄浪漫主义的圣物是陈词滥调，是姿态。所有形式的浪漫主义讽刺最初是和缪塞一起进入法国浪漫主义体系中的。这首先是对浪漫主义自身的讽刺：浪漫主义者与古典主义者的斗争被缪塞说成是杯中风暴，是为修饰语和韵脚展开的厮杀，纯属远离真正生活和艺术真正该干的事的文学娱乐。在长诗《玛多舒》(1829)中，对浪漫主义的澎湃激情肆意嘲弄，喷发出纯霍夫曼的火焰："暮霭使猫儿欢喜，在阁楼上奏起小夜曲。而雨果先生在观看，福玻斯逐渐暗淡。"在《法国贵族拉斐尔的隐秘思想》(1831)中，让"满脸浓密大胡子的浪漫主义者"和"粉红色的脸刮得光光的古典主义者"一起在"中世纪的黑暗中"奔走。缪塞以各世纪的天才——拉辛、莎士比亚、布瓦洛——之间的象征性的友好团结与这两派之间的不切实际的争吵相对照。在诗体戏剧《杯与唇》的献词中，嘲弄刺向"反复叨念夜、湖、船、柳的泪汪汪的幻想家"，为这几行诗，拉马丁无论如何不能饶恕这位诗人。《杜普伊、科托涅书信集》(1836—1837)、《白鸫的故事》(1842)是对浪漫主义全面的讽刺性摹拟。

除此之外，浪漫主义讽刺对缪塞来说，还是对作为灵感游戏的艺术的感觉，是享受诗歌创作过程的本身。如在《玛多舒》，特别是在长诗《纳慕娜》(1832)中所发生的那样，鞭挞、抑制浪漫主义情节的抒情插叙起的就是这种作用，喜剧《芳达西奥》中题外的兴奋的俏皮话起的也是这种作用。

但是，在这种逞强讽刺的后面，隐藏着对浪漫主义崇高理想失望的心灵的最深刻的骚动。因此，在缪塞的创作中，与好斗的嘲笑平行的(有时在同一部作品的框架之内)还有另一条线索——与浪漫主义思想体系进行悲惨清算的线索。这种悲剧因素本身也完全来源于浪漫主义：诗人意识到浪漫主义的自我中心主义是不会有结果的，同时，外在的富有成效的积极性又没有可能；一个人对其他人的利他主义责任因他们的不理解而破碎，那时，"为他人服务"的遗训就成了"出卖自己"的沉重的义务。在《徒劳无益的愿望》这首长诗中，用抒情沉思的形式思索这个问题，在《杯与唇》中，用哲学寓言的形式思索这个问题。历史剧《罗朗萨丘》把这个问题移到社会方面，虽然在道德方面，反抗暴君的暴动是不应遭到怀疑的，但在实践方面是绝对没有前途的。这不仅仅是因为主人公选择了极端无政府的、实质上已经被歪曲的斗争形式，还因为共和思想本身甚至在它那些事实上只考虑自己利益的"有组织"的捍卫者那里，早就成了漂亮话。人民对局势有清醒的理解，但他软弱无力，无法对历史事件的进程施加影响。这种对社会改革前景极端的悲观主义，当然不仅是对十六世纪的佛罗伦萨而言，还包括当代。

对缪塞来说，圈子就这样封了起来，重新出现了心灵空虚的"世纪儿"的形象——最早的浪漫主义病人的直系后裔，缪塞在自我限制个人生活的范

围，崇尚爱情和友谊，力所能及地捍卫这些基本价值免受外部世界的野心和内心矛盾溃疡的腐蚀。但是，浪漫主义的圈子在这里也封了起来。缪塞越来越倾向宗教思想、基督教的仁慈思想。在《杯与唇》中，《世纪儿的忏悔》的结尾处，清晰地发出这些情绪的声音，在致拉马丁的诗体信（1836）中，更是直接宣泄了这些情绪。

不过，全神贯注于内心世界赋予缪塞的诗深刻的心理描写的优点。心理描写从一开始就出现在他时而感情激昂、时而忧伤的抒情诗中，但它们在转达"眼下的"情绪状态，在"想象和激情的现实主义中"，总是非常具体的（佩伊尔）。如果说在许多诗中，心理描写刻意展示隐私，在哲学方面"立意"不高，那么在杰出的四首《夜歌》（1835—1837）中，他则登上了抒情—哲理的里程碑式作品的巅峰。这里，在与缪斯的充满深刻戏剧性的对话中，既展现了艺术家的灵魂，也展现了人的灵魂。在这几首长诗中，没有真正的"时代"，但有对美好的、恋爱的心灵的透彻的、诚挚的自我分析；恋爱的心灵勇敢地承受恋爱的痛苦，因为它能使心灵更有人性，使它升华，也勇敢地承受创造的痛苦，因为它毕竟是自我奉献，即便不为具体的社会服务，肯定是为人类和人们服务（《五月之夜》中著名的鹈鹕形象，它是用心血写作的诗人的象征）。

分析心理描写使缪塞的戏剧和他最好的散文作品——《世纪儿的忏悔》、短篇小说《埃梅利娜》（1837）、《弗雷德里克与贝奈列塔》（1838）、《玛尔高》（1838）、《咪咪潘松》（1843）——与众不同。有代表性的是，缪塞在其散文中不仅倾向表现现实（虽然同样主要局限于"个人的"圈子中），而且越来越倾向民主世界观。他的平民女主人公（贝奈列塔、玛尔高、咪咪）与乔治·桑的女主人公接近，但没有受到女作家的平民人物往往固有的感伤主义的理想化的明显侵袭。

总的来说，在法国浪漫主义历史中，缪塞遗产的重要意义在于它的两面性。一方面，从"全欧洲"、类型学的意义上，它是彻头彻尾的浪漫主义的最充分、最纯粹的表现之一，另一方面，在表现当代人物时使用的分析心理描写，使成熟期的缪塞接近现实主义。

体现在缪塞创作中的浪漫主义"个人化"的倾向，成为三十年代文学中最典型的现象之一。正是在这几年中，瑟南古的《奥贝曼》再版并似乎被重新阅读，乔治·桑也开始写个人感情问题。马塞林·代博尔德-瓦尔莫的诗歌（诗集《哭泣》，1833 年；《可怜的花朵》，1839 年）特点是孤寂心灵的质朴但却惊人的诚挚、自然的感情抒发。属于这类作品的还有圣伯夫的艺术创作——诗集《约瑟夫·德洛姆的生活、诗歌和思想》（1830）、《安慰集》（1830）、《八月的思想》（1837），小说《情欲》（1834）。在圣伯夫的抒情诗

中，“个人”心理比缪塞的更严重地脱离那只能令抒情主人公反感的绝望的社会日常生活，在这里，它仍被刻意突出的生活的凡俗现实所包围，完全避免任何“高尚的”概括。

有意思的是，洞察秋毫的文学研究分析家圣伯夫居然持这种艺术观，他在法国为对精神文化现象进行历史观察的文学批评开了先河。这一时期法国艺术思想十分典型的主客观方法的紧张的辩证发展过程，以独特的方式折射在圣伯夫的批评方法中。它对客观性的追求表现在历史主义中，在否定超越时间的审美规范中，在评价议论的豁达中，而它的主观倾向则表现在对艺术家的个性和其天才独一无二的自身价值的高度关注中，这种价值不仅由历史时代，而且也由个人命运、经历决定。他对上世纪和当代的法国精神文化的广泛评论（《十六世纪法国诗歌与戏剧的批评史》，1828 年；《文学家肖像》，1832—1839 年；《堡罗亚尔修道院史》，1840—1859 年；《月曜日漫谈》，1851—1862 年；等）的历史—文学意义就在这里，在他本人的艺术创作中，这种主观倾向表现得特别彻底，它也植根于对资本主义世纪不断增长的厌恶中。在圣伯夫的理论评论中，该世纪被称为艺术有商业化和遭受亵渎危险的世纪（文章《文学中的唯利是图》，1839 年；《对文学状况的几点看法》，1843 年）。

泰奥菲尔·戈蒂耶（1811—1872）在其美学理论和艺术实践中，从对资产阶级当代现实的普遍失望中得出了更激进的结论。他在法国文学中获得了“为艺术而艺术”原则的奠基人的头衔，后来所谓的“帕尔纳斯派”的导师的头衔，他得到了这个头衔并对它十分珍视。他在小说《模斑小姐》（1835）的序言中，为这一原则下了最明确的定义，以最断然的、挑衅的方式否定艺术对扮演社会角色的任何奢望。不过，在戈蒂耶本人的创作中，“纯艺术”原则是非常有效的。

174·

但是，“帕尔纳斯派诗人”戈蒂耶是浪漫主义之子，与它有血缘关系，而且只能用它的命运来解释。像缪塞和这一代的其他诗人一样，他也对没有建立自由和博爱的王国而是建起“小铺老板”的王国感到沮丧，但他的态度的不同之处在于，他力图不让痛苦进入自己的心中。诚然，在他三十年代的诗中可以清晰地听到浪漫主义的哀伤的回声（《巴黎》、《朗德的松树》）；他以他固有的刻毒准确的语言揭露把“卑鄙的诅咒”强加给人类的资本主义世纪（十四行诗《不能再与时代同步》）；他认为这个诅咒是抹不掉的，于是他重现了“人类商队”这个拉马丁的象征形象，用对人类的道路只能引向死亡和虚无的信念来对抗对进步的信心（《商队》）。

这些诗中的许多首不论在形式上多么完美，其中已感觉不到渗透缪塞饱经忧患的类似思考，甚至在戈蒂耶演绎缪塞有关用心血写作的诗人的思

想(《朗德的松树》)时也一样。因此,对他来说更有代表性的是,对资产阶级的"卑鄙的世纪"的反应不是愤怒,而是厌恶,在所有意义上的厌恶:心理上的厌恶和素来的真正的厌恶(和世纪"绝交")。但他从这种态度中汲取了特殊的力量。戈蒂耶的诗歌的哲学思想世界并不宽广,况且他原则上反对崇高的哲学思辨,认为它们或是徒劳的,或是虚伪的,因为其中总是隐藏着"实用"意图,在他由于惯性而和它们打交道的地方,他就不那么有独创性了(如在上面引的例子中)。但在他为自己选择的领域中,即在艺术形式领域中,他觉得自己是掌握无限权力的主人,在那里他确实能做许多事。

戈蒂耶把艺术从实用任务中解放出来,为创作幻想的自由敞开了大门。开始,这是浪漫主义讽刺样式的自由。像缪塞一样,早期戈蒂耶机智地嘲笑自己的浪漫主义者同行(短篇系列《年轻的法国女人》,1833 年),但这不妨碍他马上写浪漫主义情节的长诗和长篇小说(《阿尔贝丢斯》,1832 年;《模斑小姐》,1835—1836 年;《死的喜剧》,1838 年),但在对这些情节进行加工时常常对它们大加讽刺。讽刺的类似循环是符合它的"德国"理想的,戈蒂耶对德国浪漫主义和霍夫曼创作的迷恋并非偶然。他的诗歌和散文中的幻想形象(《木乃伊的一只脚》,1840 年;《阿里亚·马尔采拉》,1852 年),把生活当成演戏、当成游戏(《模斑小姐》)都是由此而来。所有这一切推动了他的"非实用"艺术纲领,使他的艺术家和庸人之间的对立更加尖锐。在法国浪漫主义文学中,浪漫主义的两个世界的最后这个方面,恰恰是在戈蒂耶的创作中得到最鲜明的体现(虽然有必要再次强调,其中没有例如霍夫曼的两个世界所固有的悲剧潜台词)。

在戈蒂耶放弃了浪漫主义哲学辩证法和浪漫主义艺术游戏,转向他的"永恒的"艺术理想时,他最有独创性,这种永恒并不是在情感评价层面上的永恒("神圣的"艺术等等),而是戈蒂耶在其纲领性的诗歌《艺术》(1857)中赋予该词的那种意义的永恒:"请把构思的火种放进不朽的材料中。"对戈蒂耶来说,"不朽的材料"首先是艺术的建构材料如词汇、声音、大理石,这是从"附加的"抽象思想和模糊情绪的积层中解放出来的形式的本身。实质上,这是具体的,极其客观的艺术理想,如果它是被情感所推动,则只有一种感情,即由于自己对"材料"的支配而产生的享受感。

这种倾向在戈蒂耶的许多早期诗歌(《风景》、《战场》、《墙》、《岩洞》)中已经表现出来。它们并不是简单地描叙,如果说得更确切的话,它们恰恰是"具体的",因为这里的描写并非是飘忽不定的,经过严格挑选的细节服从明确的艺术任务。戈蒂耶诗歌的这种特质充分地表现在他的几本成熟的诗集——《西班牙》(1845)和著名的《珐琅与玉雕》(1852)——中。其中的"客观性"首先是描绘的精彩生动和形象鲜明。从选题的角度来说,这首诗

是传统的浪漫主义诗歌，赞美大自然、爱情、艺术，把艺术与凡俗的生活和时间的流逝对立起来等等。但正是由于它的纯正的具体性，它已超出了浪漫主义传统本身的框架，产生了对戈蒂耶的诗歌而言具有代表性的怪诞：就其形式的精心雕琢来说，这些诗使人产生冷漠的精湛技艺的印象，但同时，令人觉得似乎是看得见摸得着的形象，传达给读者的是现实的品质和生活的温暖气息。与之同来的丰富的生活喜悦感和新的乐观主义，它表现在古代感性的多神教世界与基督教唯灵论的禁欲世界的对立之中（《珐琅与玉雕》中的《篝火和坟墓》、《女人的诗》）。

所有这一切使戈蒂耶在法国浪漫主义中占有特殊的位置。如果缪塞在浪漫主义信仰的废墟上创建更深入的抒情心理描写的世界，戈蒂耶则在这一废墟上为物质的、可感知的世界之美建起了纪念碑。在这里，他也以其特有的方式触及现实主义的诗学，同时，他那生动的造型艺术经验开了印象主义的先河，当他再为这些经验加上诗歌的音乐方面的试验时（例如《〈威尼斯狂欢节〉主题变奏》或《大调白色交响曲》），他直接预料到了象征派的“对应”诗学。

结果，戈蒂耶的“纯艺术”是十分矛盾的。原来它根本不像他在与“小铺老板”和“功利主义者”辩论的激情中所宣称那样冷淡和“没有功利关系”。况且后来他本人对“纯艺术”理论做了重要的修正，1847 年，在《论艺术之美》一文中，他说，艺术家当然是人，不能不在其创作中反映自己时代的“信仰和偏见”，但他应在“艺术对他来说是目的而不是手段”的条件下这样做，无论是没有思想的形式还是没有形式的思想，都不能存在。戈蒂耶克服了辩论的极端性，所以没有走向原则性的“冷淡”，而是走向作为包括社会价值在内的艺术价值必要条件的完美形式的要求，这也是福楼拜在这些年中坚持的要求。

热拉尔·德·奈瓦尔（1808—1865）在其诗歌创作中更彻底地与客观现实决裂。两位诗人的主要诗集的名称本身就是象征性的对立的：戈蒂耶的诗集的名称是《珐琅与玉雕》，奈瓦尔的则是《幻景》。在他那里，幻想与现实之间的浪漫主义的对立不仅获得了更激进的形式，而且明显地倾向封闭、绝对的自我表现原则，坚决地将读者从作者的诗歌意图范围中排除出去。关于十四行诗诗集《幻景》，奈瓦尔说道，“在解释中”这些诗“将会失去其全部美妙之处，哪怕解释是完全可能的”。确实，奈瓦尔是法国诗人中第一个倾向于把自己的创作完全局限在不求任何外界反响和共鸣的纯粹个人感情经验和心理经验的范围之内。这在奈瓦尔的晚期诗歌，特别是《幻景》中暴露得特别明显。在《幻景》中，象征的形象往往模糊不清，只是被用于借助重要的联想和与其说是沟通—表达公式不如说是咒语公式再现一定的

感情气氛(《一个不幸的人》、《米尔托》、《安泰罗斯》)。

但是,这种感情气氛本身也是建立在浪漫主义处世态度——只不过是被推到极端主观的地步——的基础上的。对奈瓦尔来说,德国哲学的唯心主义经验和德国浪漫主义文学,而且主要是初期的"耶拿浪漫派"的范例在这方面起了重要作用。在这个意义上,奈瓦尔是他这一代所有法国诗人中最"德国化的",他本人也强调过这点,说"老日耳曼是我们的共同的母亲"。

同时,奈瓦尔的浪漫主义的内在逻辑的基本前提,与所有法国"怀疑"派浪漫主义者一样。能够证明这一点的是收入《抒情节奏小颂诗》(1852)中的诗,它们分别写于二十年代末和五十年代初,在不同音区变奏对浪漫主义的两个世界的敏锐感受(《贵族与仆人》、《关于拜伦的思考》、《黑点》)。奈瓦尔的艺术散文体裁的最重要作品是1853—1855年间的中篇小说系列,它们以女人名字为书名,并具有同一内在构思(《奥克塔维亚》、《伊季达》、《潘朵拉》、《奥蕾丽亚》等),第一部《西尔葳》(1853)是所有这些中篇中最具体的,正如缪塞一样,诗人在其"忏悔"前,不仅概述了他那代人生活在其中的"堕落的时代",还本着同样的、只不过是更加激进的精神概括了它的特征,像戈蒂耶一样。在这个"堕落的时代",他认为诗人的唯一出路在于"远离芸芸众生",走进"象牙塔"。如果缪塞还赞美人间的爱情,奈瓦尔则把爱情体验抬到天国和神秘的高度,把它转到"柏拉图的精神恋爱"的状态。 ·176

把现实生活经验先验化的追求,支配着奈瓦尔全部世界观和艺术创作的演变。在他三十年代的诗歌中,浪漫主义的怀旧主题已经与灵魂的预先存在和再现结合起来(《幻想》,1832年),而在晚期的奈瓦尔那里,过去、现在和未来之间的界线被刻意摧毁,完全符合诺瓦利斯神秘的宇宙进化论精神。由于意识到过去的一切一去不复返而产生的痛苦,因下述事实而减轻:开始时面对过去的幻想被扩展到包罗万象的地步,被当成是一种特殊的、更完美的生活方式。"幻想,这是精神世界可以在其中向我们展现的另一种生活。"在"女性"中篇系列的诗学结构中,这种用幻想世界取代现实世界的意图十分清楚,而且纯个人状态的幻想的灵魂(在奈瓦尔那里更糟)也被提高到一般生活规律的等级。对纯宗教的自我安慰的渴望,在这条路上是不可避免的,并转变为对某种包罗万象的无宗教的幻想。仅一个基督教已经无力治愈已扩展到宇宙范围内的忧伤,因此,奈瓦尔从对浪漫主义来说是正统的对神正论的怀疑(长诗《幻景》中的《基督在客西马尼园》),走向把唯灵论的基督崇拜与重肉体的异教融合起来,然后,再把东方宗教引入这个极其巨大的圈子中。那些在诗人生活中留下痛苦或欢乐痕迹的现实女人的形象和祭祀女神——阿斯塔耳忒、阿耳忒弥斯或马利亚——的形象融

为一体,她们本身也结合成包容一切的、神秘的爱的形象(《伊季达》、《奥蕾丽亚》、十四行诗《幻景》)。

结果是奈瓦尔的艺术世界似乎成了某种新的、个人的宇宙混乱的神秘形象。浪漫主义特有的怪诞在于,奈瓦尔坚持这个世界具有普遍意义。在那几部中篇小说中,他清楚地知道,他有时讲的是病态的幻象(病态一词在这里是直意,是临床意义上的病态——他曾在精神病医院中治疗过一段时间),但他在其中看到自己对大众的"责任",他在这些幻象中寻找某种全人类新生的可能性(《奥蕾丽亚》)。这里,极端的神秘主义与浪漫主义的救世说并存。

在其浪漫主义的激进行为方面,奈瓦尔并非独自一人,莫里斯·德·盖伦的创作探索也在这一行列之中,他那用抒情散文写下的长诗《半人半马》(1840)同样也是在个人灵魂融入宇宙之中的思想的推动下完成的。在这类表现形式中的法国浪漫主义直接为象征主义诗学和世纪末整个颓废派的哲学提供了许多重要特征。

5. 民主诗歌和革命诗歌　贝朗瑞　巴比埃　莫罗

法国大革命时期的进步诗歌传统在第一帝国的岁月中完全沉寂,因为拿破仑迫害一切自由思想,特别是雅各宾党人的余音,把作家的活动置于警察局的监控之下。马利-约瑟夫·谢尼耶被迫放弃写诗,而共和主义者诗人泰奥多尔·杰佐尔格则死于狱中。

对复辟的反动方针的抗议唤起了形形色色的对立诗歌的新高潮。起初,它作为被侮辱的、愤怒的民族感情的反映而发展。年轻诗人卡济米尔·德拉维尼(1793—1843)的书名《迈锡尼诗选》(1818)使人想起迈锡尼在与斯巴达的战争中受到的侮辱。诗人歌颂的不仅是古希腊的解放战争,更主要的是法国和它的爱国主义传统,为法国军队在滑铁卢的失败而悲伤。此书问世之时,法国国土还受着外国入侵者的践踏,这是它成功的原因。

波拿巴派诗人埃米尔·德勃罗(1798—1831)的爱国歌曲给复辟时期的执政集团带来不少麻烦。他是法国最早制造拿破仑神话的人物之一。德勃罗的歌曲(《纪念碑》、《士兵》、《你还记得吗?》等等)把拿破仑战斗过的地方,他的战友——军官和士兵理想化。在拿破仑 1821 年去世前,禁止在刊物上提他的名字,这些歌曲以手抄的方式广为流传,不仅使作者受到起诉,也为他在波拿巴主义者和人民群众中赢得了广泛的声誉。在尊敬、热爱这位爱国歌词作者的贝朗瑞的努力之下,直到 1833 年它们才全部出版。

比埃尔-让·贝朗瑞(1780—1857)的创作是复辟时期革命诗歌的最重大的现象。他出身于平民家庭,他是英勇地抵抗大批入侵军队的革命战争时代的人,而且终身保持着那几年的火热的爱国主义,用他本人的话说,这成了他一生中“最伟大的……唯一的激情”。 ·177



LE ROI D'YVETOT.



LE ROI D'YVETOT.

Il était un roi d'Yvetot
　Peu connu dans l'histoire,
Se levant tard, se couchant tôt,
　Dormant fort bien sans gloire:
Et couronné par Jeanneton
D'un simple bonnet de coton,
　　Dit-on.
Oh! oh! oh! oh! ah! ah! ah! ah!
Quel bon petit roi c'était là!
　　La, la.

贝朗瑞歌谣集的扉页背面和第一页　巴黎 1837 年

开始时,贝朗瑞并不重视他那些写于 1800 年左右的早期歌谣,但他后来明白了,它们符合他的“缪斯,完全是现代的、法国的缪斯”的深刻要求。诗人成了十九世纪批判现实主义创始人之一,难怪巴尔扎克、司汤达和梅里美对他评价如此之高。

贝朗瑞在很多方面应归功于十七世纪的古典主义大师高乃依和拉辛。从他们的流派中,他得出“简单是崇高的不可或缺的成分”的概念,但他更崇拜莫里哀和寓言作者拉封丹。在他喜爱的作家中还有拉伯雷、阿里斯托芬和尤维纳利斯。

但是,古典主义追随者对法国当代现实无动于衷,他们的保皇观点,对神话形象的迷恋,似乎是过滤过的、充满了古板的、矫揉造作的腐迂说法的沙龙—贵族语言使年轻诗人反感。贝朗瑞本人不止一次地强调,他的信念首先归功于“人民的天性”,正是这一“天性”决定了他首先致力于自古以来深受人民喜爱的歌谣体裁。这一选择的本身和贝朗瑞永远忠于这种体裁使他明显地有别于十九世纪法国诗歌文化的其他重要代表。如果那些人在其审美观点中和在其创作中,大体上是面对有教养的社会阶层的话,贝朗瑞

178· 则从一开始就以广大的人民群众为自己的听众，力求用他们的语言说话，在例如雨果从诗歌奥林匹亚的巅峰向暴君们抛掷雷电的地方，贝朗瑞则用符合巴黎郊区口味的生动嘲讽把他们钉上耻辱柱。

雅俗共赏的表现形式绝不排除诗歌的高超技艺，而是相反，使它变得更加丰富。贝朗瑞的诗贪婪地吸取民间歌谣形象的所有精华，把它们融入自身之中，再以在他最杰出的歌谣中雕琢精致准确的形式把它们还给人民。同时，贝朗瑞保存了罕见的风格感——他避免借用“高雅”诗歌的专门手法，但也从不刻意追求故意的粗俗。他的歌谣都经过反复推敲，但不刻意求工，正如它们质朴而不粗陋一样。它们的雅俗共赏绝不是工于心计地讨好群众，模仿他们的语言的结果，而是深深地、有机地渗入人民诗歌文化的本能，进入他们的思维体系的结果。贝朗瑞作为诗人的伟大之处正在于此。

形象的幽默，讽刺的尖锐性，深得民间谚语和俗语神韵的惊人的格言警句，由精心设计的叠句体系和内在的诗节重复体系所形成的铿锵悦耳，贝朗瑞歌谣诗歌的这些更局部的特征也是由此而来的。他的歌谣的各段被一个共同的、多方面展开的思想所贯穿，叠句则强调这一思想，韵脚不单是“充分的”，像在古典主义作家的诗歌中那样，而且是“丰富的”，即韵脚元音前的辅音也押韵。贝朗瑞力图让自己的歌谣“骑上”流行的曲调，他应用自己的文本把大家都熟悉的旧文本排挤出去。这是一项不轻松的任务，但诗人完成了这个任务，这不仅是由于他善于对当前紧迫问题作出反应，而且还由于他那充满了口语语调、鲜明的比喻、令人捧腹的俏皮话、快活的双关语的丰富的语言。

1815年，贝朗瑞的第一本歌谣集《道德歌谣和其他歌谣》出版。诗人技巧的特点已在其中表现出来：对当代生活的讽刺性描述，现实主义典型化的艺术，精心加工润色的悦耳的诗。诚然，这些歌谣还渗透着无忧无虑的阿那克里翁诗体的情绪，从享乐主义的角度，按照十八世纪启蒙运动的精神把确定人有权享受大地上一切欢乐的自然法理想化，只是偶尔流露出对过去的革命的低沉的暗示。在这本歌谣集中还有不少轻佻的歌谣，这也是法国歌谣传统的应有之物。只是在歌谣《意弗托国王》中可以听到政治讽刺，它拐弯抹角地批评拿破仑宫廷的穷兵黩武和骄奢淫逸。

在贝朗瑞1816—1829年的所有创作中，都保持着阿那克里翁诗体的调皮的“框框”和轻快的声调。诗人认为，这种形式的政治歌谣更容易被民众读者接受，而且也不妨碍他们理解事情的基本实质。于是，在愉快的席间歌谣《我的共和国》中，他宣传了他所珍重的共和思想。

收入1821年两卷本歌谣集，1825年和1828年歌谣集中的新作品给诗人带来了更大的知名度。它们反映了人民对复辟的不满，本身也积极地激

起这种不满。

贝朗瑞的反贵族系列歌谣十分鲜明，在其中诗人利用人物自我暴露的独白手法，创造了一系列表现力极强的讽刺典型。从侨居中归来的妄自尊大、头脑愚钝的达官贵人是这样(《德·卡拉巴侯爵》)，点数其一大串情人的淫荡傲慢的女贵族也是这样(《德·普雷泰恩塔伊尔侯爵夫人》)。诗人还使用了合唱歌谣的形式(《贵族狗告状》、《白帽徽》)。

贝朗瑞更猛烈地鞭挞天主教神职人员，特别是成群结队来到法国的耶稣会士(《神甫》、《传教士》、《撒旦之死》)。诗人用纯朴的农村天主教神甫——他不禁止农民在礼拜天跳舞，宽容地对待姑娘们的轻浮——与这些身穿教士长袍的蒙昧主义者、黑暗的散播者、人类欢乐的驱逐者相对照(《我的本堂神甫》)。

虽然贝朗瑞自认为是自然神论者，即相信作为宇宙创造者的上帝，但他否定天主教会的全部教条和它关于彼岸力量的观念(《守护天使》)。在贝朗瑞的笔下，创造了地球和它满足人的需要的一切财富并以此成为人类欢乐的保护人的上帝(《普通人的上帝》)，他不再干预人间的事情，但仍坚决反对地球上发生的恶事(《仁慈的上帝》)。

贝朗瑞否认君主制政权是神授的，他在他认为是其最成功的歌谣之一的《路易十一》中，创造了仇恨一切、仇恨每一个人也被臣民所仇恨的年迈、狠毒的国王的孤家寡人形象。在讽刺歌谣《野蛮人的神圣同盟》中，贝朗瑞嘲讽欧洲各国君主的反动同盟，而在歌谣《各国人民的神圣同盟》中，则热情歌颂为结束一切战争，使人民结成真正神圣的同盟而降临人间的和平女神。

· 179

贝朗瑞借助于歌谣讽刺的形式多样的色彩变幻来破坏复辟的威信。别林斯基写道："法国民族精神的全部实质都以最独创的、最法国式的而且也是华丽的诗歌形式在贝朗瑞的歌谣中表现出来。"

人民是健全的思想、勇敢、正直、自尊感的体现者，而最主要的是坚定的爱国主义的体现者，贝朗瑞把来自人民之中的人与复辟的拥护者对立。他喜爱的主人公都是普通人。这是拒绝用自己的艺术娱乐侵略者的流浪提琴师(《打碎的小提琴》)，到处散布热爱自由的俏皮话的街头艺人(《蒂留平的临葬悼词》)、老乞丐(《乞丐》)、无忧无虑的顶楼居民(《贫穷》)、老兵、革命军队的老战士和拿破仑。在有关士兵的歌谣中，对十八世纪革命的肃穆的缅怀，对拿破仑的独裁和帝王野心的谴责(《五月五日》)与为皇帝的辩护(《士士》、《旧军旗》、《老军士》)兼而有之。

资产阶级民主的革命性在贝朗瑞的歌谣中得到最鲜明的表现，因为他以平民的直率和无畏，以人民的名义反对复辟。他那以现实主义方式描绘

的当时各种典型的画廊，为法国这一历史时期提供了真实的写照。

反动派仇恨诗人，他不止一次受到起诉，这更加巩固了他那极高的声望。1828 年他出狱后，在歌谣《七月十四日》中歌颂攻占巴士底狱的日子，它听起来就像是对一场新的革命的预言。

在歌谣集《新的和最后的歌谣》(1833)中，贝朗瑞已经与开始时他曾对之抱有幻想的七月王朝划清了界线。在这里，人民的主题以新的方式更严厉地响起来。在歌谣《雅克》中，贝朗瑞塑造了贫苦农民的现实主义形象，他终日不知疲倦地劳动，但仍不能摆脱贫困。在充满愤怒和社会抗议的歌谣《年老的流浪汉》中，贝朗瑞创造了一种后来十分流行的辩论体歌谣体裁，其中，劳动者揭露不公正地对待他的资产阶级的"富人"社会。诚然，在 1833 年的歌谣集中还没有一首这样的歌谣，他在其中以自己的名义严厉地谴责资产阶级的不道德、自私和洋洋自得(《蜗牛》)，歌颂可以淹死所有君主的人民的愤怒海洋(《洪水》)，歌颂不朽的革命因素的胜利(《思想》)，它们后来发表在 1874 年的小册子和死后出版的歌谣集中。

七月革命失败后不久，诗人离开巴黎来到外省，内在的矛盾进一步支配了他。他"仍是共和思想养大的人"，同时对资产阶级民主产生了幻想：他认为，过去的第三等级的"上层"和"底层"之所以彼此隔阂是由于误会，他们应当团结起来。

这一对社会进行和平改造的希望，反映在诗人在乌托邦社会主义思想影响下创作的"社会主义"歌谣系列中，在这些歌谣中，可以清楚地感觉到浪漫主义的影响。贝朗瑞呼吁自我完善，歌颂博爱，关心别人的痛苦(《不幸的人的念珠》)。在著名的歌谣《狂人》中，诗人颂扬圣西门、他的学生安芳泰恩还有傅立叶，说他们是为人类开辟新道路的伟人。诗人认为，未来的和谐制度是建立在利他主义和"民主化的基督教"的因素上的(《历史的四个时代》)。

贝朗瑞以谨慎的，不信任的态度迎接 1848 年革命，而对 1848 年巴黎工人六月起义的血腥镇压使他震惊。在悲剧性的歌谣《几只鼓》中，他声称，他曾徒劳地相信人的博爱是可能的：不，只有他们的血在马路上流在一起。

绝望和幻想破灭的情绪给诗人最后的日子和歌谣蒙上了一层阴影，但他在诗歌中体现人民对生活的清醒和正确的看法的志向始终未变。正是这点——与贝朗瑞所接受的启蒙现实主义传统一起——决定了他的歌谣艺术的深刻的现实主义基础并使整个进步的法国对他产生好感。贝朗瑞影响的痕迹不仅可以在他同时代的 1830 年和 1848 年革命的诗人身上找到，也能在巴黎公社的诗人(鲍狄埃、克莱芒)身上和兰波那首献给巴黎公社的英雄们的著名诗歌《让娜-玛丽的双手》中发现。贝朗瑞诗歌的有机的人民性使

180 ·

它与俄国革命民主思想产生强烈的共鸣，贝朗瑞成为在俄国最受欢迎的十九世纪外国诗人之一，这绝非偶然。

1830 年 7 月 27—29 日的革命产生了自己的诗歌。许多诗人——维克多·雨果、马塞林·代博尔德-瓦尔莫、卡济米尔·德拉维尼、佩特留斯·博雷尔、埃米尔·德勃罗以及许多民间写轻佻歌词的诗人——都在歌谣、颂诗、赞歌和颂歌中歌颂“光荣的三天”和它们带来的进入某种“黄金世纪”的希望。复辟王朝的垮台和查理十世的逃亡遭到了百般嘲笑。

但是，在 1830 年 8 月发生的事件发出了与这种兴高采烈的诗歌极不和谐的声音。当时还默默无闻的诗人奥古斯特·巴比埃(1805—1882)发表了一首马上就广为流传的讽刺诗《分猎物》。讽刺诗描写七月的酷暑、钟声、子弹的呼啸声，像海洋一样汹涌的巴黎人民唱着《马赛曲》发动进攻。革命被拟人化，被赋予自由女神的形象，她是人民的女儿，是平民，强壮有力，胸部丰满、胯股宽大，声音嘶哑，迈着男人的步伐。贵族林荫道的那些高雅的常客吓得躲在家里，从窗帘缝中看着伟大的人民群众，“神圣的蛆虫”，冲向不朽。头几段诗的浪漫主义激情使人想起德拉克洛瓦的那张名画《街垒上的自由女神》，诗人用革命后的凡俗单调的生活与之进行反差强烈的对比，这时的巴黎突然变成了令人恶心的、臭烘烘的垃圾堆，变成了贼窝，骗子和无耻的贪赃者在这里拼命地想把一段金带或沾满鲜血的垮台政权的一部分据为己有。

巴比埃的讽刺诗就其形象性和反差、抑扬格的沸腾的力量、故意使用的粗俗语言的表现力来说，是浪漫主义的，充满了生活的真实。巴比埃似乎是在强烈的光线中为同时代人揭示了资产阶级革命的机制，其中人民的斗争是多么壮丽和无私，但是人民的胜利果实却被资产阶级夺走，看到并在艺术中再现完成革命的人民的悲剧，在这种惊人的能力方面，巴比埃超过了贝朗瑞。他的讽刺诗《科西嘉人》也非常有名，在这首诗中，诗人同样热情地揭露对拿破仑的崇拜。在巴比埃的其他讽刺诗中，他揭露七月王朝社会，它的令人沮丧的平庸，它的卖身投靠，它的文化的衰落(《名人》、《忒尔普西科拉》、《讥笑》、《世界女皇》)。他还说，与法国大革命时期相比，法国变小了(《九三年》)。

但是，巴比埃的政治立场并不坚定，不久他就被宗教和保守情绪所支配。这在他的诗集《抑扬格》(1831)的几首诗中反映出来。不过，在巴比埃去英国旅游之后，于 1837 年出版了新诗集《拉撒路》，其中有一组诗是描写英国人民和英国工人阶级无法形容的贫困。其中的一首讽刺诗《铜竖琴》后来在巴黎公社在杜伊勒利宫举办的“政府音乐会”上朗诵过。

讽刺诗歌周刊《涅墨西斯》的出现标志着革命诗歌发展新阶段的到来，

周刊的创刊人是诗人奥古斯特-马塞尔·巴泰勒米(1796—1867),约瑟夫·梅里也参与了这项工作。整整一年时间,《涅墨西斯》一直抨击七月王朝的对内对外政策,嘲笑它的所有大臣,愤怒地讲述劳动人民的贫穷和饥饿。就其艺术手法来说,巴泰勒米是古典主义者,他不止一次为被压迫的人民流露出真挚的痛苦。在讽刺诗《里昂起义》中,他用鲜明的色彩描绘了里昂织布工的困苦和贫穷。

在《涅墨西斯》停刊后,巴泰勒米战斗事业的最杰出的天才继承者是诗人——排字工埃热济普·莫罗(1810—1838)。

埃热济普·莫罗在其二十年代末的歌谣中,赞美他的被关在狱中的老师贝朗瑞,歌颂自由,希腊人正在为它战斗,它进入法国的时刻已经来临(歌谣《我十八岁》)。在七月革命期间,年轻的诗人参加了街头战斗,为宣告成立七月王朝而愤怒。1832 年 7 月,他在左派共和主义者的巴黎街垒一边战斗;在歌谣《1832 年 6 月 5、6 日》中,他歌颂被欺骗的人民的愤怒和起义的高尚目的,为起义战士的死亡而痛哭。

革命后,诗人失去了印刷厂的工作,注定要忍饥挨饿,一贫如洗。于是,他徒步走回故乡普罗文市,从 1833 年夏天开始,在那里出版讽刺诗歌期刊《第欧根尼》。莫罗在其讽刺诗中,赞扬雅各宾党人的恐怖,认为它是对人民的敌人进行的合理的、但不够充分的镇压,所以敌人很快复活,现在仍把握着胜利。而在讽刺诗《冬天》中,诗人表达了自己的幻想,多少世纪以来饱受压迫的人民在斯巴达克思的领导下消灭当代奢华的巴比伦——巴黎。这首讽刺诗后来在巴黎公社的"政府音乐会"上朗诵过。

181·

《第欧根尼》使普罗文市和首都感到恐慌。当局开始迫害刚刚出版了九期杂志的诗人。但在杂志停刊后,他创作了一系列出色的歌谣和讽刺诗,这些诗中出现了在《第欧根尼》中已初露端倪的现实主义倾向。在讽刺诗《让-巴黎冉宁》中,诗人揭露成功的、容易赢得女人青睐的男人的类型——7 月的资产阶级,他们用金钱买饥饿的人民的贫穷女儿。在讽刺诗的结尾处,出现了康曼多尔的形象,他以 1830 年被枪毙的平民的名义,扇了反动资产阶级代表一记响亮的耳光。1871 年的公社社员清楚地记得莫罗的这首讽刺诗。

动摇、怀疑,在宗教中寻找安慰和自杀的尝试,所有这一切给埃热济普·莫罗的最后几年蒙上了阴影。但诗人仍试图斗争。他创作了最好的歌谣之一《洗礼仪式》,写的仍是关于人民的沉重命运的思考。直到生命的最后几天,莫罗依然保持着对新的社会革命必将来临的信心,他还宣称,即便在坟墓里,他的灵魂也将幻想着自由。

夏尔·彼德莱尔称莫罗为"半古典主义者,半浪漫主义者"。就其某些

结构手法(主要是语言)来说,莫罗始终是个古典主义者。但与其早期的《致费尔曼·迪多的一封信》(1829)相比,亚历山大体讽刺诗《第欧根尼》失去了对古典主义来说常见的从容不迫和理性,因诗人的感情、革命号召、哀诗和感伤—田园段落的抒情本能而充满生机,这使他接近浪漫主义诗人。莫罗讽刺诗中的现实主义特点也很突出。

工人出身的乌托邦主义者的诗歌创作在法国革命诗歌史中占有特殊的地位。许多工人诗人对人民付出如此巨大牺牲的几次起义的失败感到失望,热心地沉湎于宣传圣西门、傅立叶和基督教社会主义者的学说的工作。这些学说支持着他们的热情和对未来生活的信心。许多民主作家(贝朗瑞、乔治·桑、欧仁·苏、雨果等)欢迎这批杰出的工人诗人的出现,认为它是无产阶级文化提高的证明。

圣西门主义者奥兰多·罗德里戈出版的《工人的社会诗歌》(1841)选集,成了一起重大的诗歌事件。对在科学技术进步的帮助下,在理智、公平、博爱和"民主化的"基督教的基础上进行社会和平改造可能性的强烈信心,把选集的所有诗人联合在一起。历史注定法国工人阶级要为乌托邦不能实现的许诺而痛苦,直到巴黎公社时期,它们仍左右着不少工人和工匠。因此,最有趣的是这种诗歌的"左"翼,它的长处在于对第三等级的幻想失望,对表现生活的痛苦真理的追求。

除了作品进入罗德里戈编的诗集中的那些诗人外,四十年代的天才诗人——乌托邦主义者还有彼埃尔·杜邦、彼埃尔·拉善博迪、夏尔·热利和欧仁·鲍狄埃。

彼埃尔·杜邦(1821—1870)出身于里昂织布工家庭,认为贝朗瑞和埃热济普·莫罗是自己的文学老师。开始,他对大自然和农村生活进行田园式的歌颂。但在他的歌谣集《农民》(1846)中,为读者介绍的已不是程式化的"田园农民",而是刻画鲜活的劳动者。在巴黎,年轻诗人理解了工人的忧虑和困苦,他们的阶级联合的意志,创作了很快就赢得世界声誉的《工人之歌》(1846)。

寓言作者和歌词作者彼埃尔·拉善博迪(1806—1872)最初是个感伤主义者,但后来成了空想社会主义的追随者。他的最杰出的作品是歌曲《贫穷就是受奴役》(写作日期不详),在这首歌中,诗人号召消灭私有财产,彻底改造现存社会关系。

在工人诗人夏尔·热利(1820—1858)的创作中,记录了他从模糊的浪漫主义乌托邦幻想到现实主义文学风格的转变过程。在热利的大量歌谣中,特别突出的是他那些充满了内心温暖的描写工人的歌曲(《老工人》



《街垒上的一家人》杜米埃
1848年 布拉格国家美术馆

182·

等)。《尤瑟尔的矿工》(1842)是一首"兄弟合唱曲"、对唱曲,在这首歌中,作者抗议惊人的贫富悬殊,游手好闲和不停劳动的强烈对比。在歌曲《狩猎法》中,诗人呼吁农民为未来的革命保存武器和弹药,而在歌曲《投机商人》中,他更是直接号召人民造反。

已露端倪的资产阶级民主的革命性的危机在1848年革命时和整个第二共和国时期(1848—1851)表现得格外明显。1848年的革命诗歌从热情歌颂人民的胜利开始,它颂扬革命的主要参与者工人,而主要的是长久期盼的共和国的到来,三十年代的反政府武装起义者们临死时还呼唤着它的名字,它应该拯救法国和全人类。许多歌曲嘲笑垮台的奥尔良王朝,路易-菲利浦和随他一起逃往英国的大臣们。

对资产阶级民主的革命性加以浪漫主义的理想化,这在彼埃尔·杜邦的身上特别明显。诗人期望技术进步的发展,他赞美穿越所有国境,把全人类联合起来,成为一个兄弟般的大家庭的火车头(《火车司机》)。在他的诗歌中也鸣响着革命的音符。1848年革命推动了德国、奥地利、匈牙利、意大利和波兰的民族解放运动和革命运动,杜邦为此感到自豪。在《士兵之歌》中他声称,士兵面临着伟大的任务——把欧洲从君主制的压迫下解放出来。

革命诗歌的最伟大的代表是欧仁·鲍狄埃(1816—1887)。他是工人的儿子,本人在童年时也当过工人。鲍狄埃很早就开始写歌词,1831年已经出版了献给贝朗瑞的第一本诗集《年轻的女诗神》,后者为此给诗人回了一封热情的信。鲍狄埃在了解了巴贝夫的学说之后,于1840年左右创作了《巴贝夫主义者之歌》,它很快就广为流传(诗人的传记作者们迄今还未找到这首诗)。

1848年革命刚刚开始,鲍狄埃就用感伤的调子歌颂"自由树",捍卫政府的三色旗,而不是红旗(《三色旗》)。在歌谣《全民投票》中,他为现在所有公民都享有平等的权利而高兴。可是在《人民》这首诗中,鲍狄埃就塑造了一个痛苦的工人革命者的严峻形象,他渴望的不是黄金,而只是"面包与

权利”。随着鲍狄埃进一步深入了解革命无产阶级的意识形态，他创作了歌谣《分娩》，在这首歌中他呼吁城市和农村的劳动者——穷人，保卫在痛苦中生下婴儿——新社会——的人类的母亲。在这些歌谣中反映了坚信自己再次受骗上当的工人的愤怒，其中也能听到起义的号召。

当1848年6月23—26日的自发起义被政府军平息之后，这场悲剧在诗歌中得到广泛的反映。皮埃尔·杜邦虽然参加了起义(和夏尔·波德莱尔一起)，但现在还不能摆脱自己从前的幻想。在“葬歌”《六月的日子》中，他为斗争双方所造成的牺牲哭泣，呼吁双方为了“博爱”忘掉阶级纠纷。与杜邦不同，欧仁·鲍狄埃积极地参加了起义，奇迹般地逃过了被枪毙的厄运，在起义被镇压之后，马上用歌谣《1848年6月》对此做出反应，他在诗中不仅如实地叙述了失败者的绝望，还有他们对自由理想的忠诚。对起义的残酷镇压在许多法国大诗人的创作中得到反映。在这些事件的印象下，夏尔·波德莱尔创作了他的最著名的诗歌之一《亚伯和该隐》。1848年革命的左派民主主义历史学家路易·梅纳尔(1822—1901)，未来的帕尔纳斯派的奠基人之一，他用其诗歌《Gloria victis[1]》和《抑扬格》来响应起义。梅纳尔以活下来的人民革命者的名义诅咒站在强者一边的上帝，并召唤未来的革命为牺牲者报仇雪恨。马克思把《抑扬格》这首诗刊登在《新莱茵报评论》(1850年第4期)上。

第二共和国后一阶段的革命诗歌带有越来越强烈的阴沉—嘲讽的性质(维克多·拉比诺的歌谣《白人的抱怨》和《马尔萨斯主义者》)在欧仁·鲍狄埃的歌谣《卷花边饰—银行家》和《温和的共和国》中，说出人民被资产阶级统治所支配。德雅克在其讽刺诗《雄狮》中更确切地说：“戴上了资本的镣铐。”

法国革命诗歌的最大成就之一是杜邦的《农民之歌》(1849)，它后来被禁，但在革命民主主义者的圈子里变成了一种“祈祷”。

1851年12月2日政变后，许多共和主义者诗人被捕(杜邦、拉善博迪)，其他人侨居国外(雨果、梅纳尔、德雅克等)。鲍狄埃因病没有被捕，他立刻用歌谣《谁在报复》对政变做出反应，与其说是哀悼灭亡的第二共和国，不如说是哀悼被践踏的共和原则。

十九世纪上半叶的法国革命诗歌主要在资产阶级民主的革命性的影响下发展，那时，它的完整的周期尚未结束，还能引导广大群众追随自己，虽然群众对它口号的局限性的失望必然不断增强。

---

① 拉丁文，《荣耀归牺牲者》。——译注

所有乌托邦学说都雄辩地暴露了资产阶级社会的矛盾，它们的批判方面帮助革命诗人真实地描绘劳动人民的没有权利和一贫如洗。尤其是巴贝夫主义的影响增强了革命民主主义诗歌的现实主义因素，用对新的劳动社会必将来临的信念（鲍狄埃的《分娩》），清醒地描述1848年悲剧的意志（热利的《六月的坟墓》）充实它，迫使它思考未来的社会主义社会（热利的《劳动债券》）。

十九世纪上半叶的法国革命诗歌发展的特点是批判现实主义和浪漫主义的紧密相互作用。从贝朗瑞的强有力的现实主义创作开始，这种诗歌后来又赢得了浪漫主义性质。但在快到世纪中叶时，备受多少世纪的苦难折磨的，由新斯巴达克率领的人民群众的形象被力求推翻资产阶级社会的革命无产阶级形象所取代。新的强劲的主题和思想成分，对事件和事物的新观点——人民的、无产阶级的观点——和这种诗歌一起进入法国文学，这一传统不仅影响了法国无产阶级诗歌本身后来的发展，还以自己的方式折射在十九世纪下半叶和二十世纪的许多法国大诗人——波德莱尔、兰波、阿波利奈尔、阿拉贡、艾吕雅、法国抵抗运动诗人普雷韦尔和其他人的创作中。

6. 法国现实主义

“法国现实主义”概念，首先与司汤达和巴尔扎克这两个名字联系在一起。《红与黑》或《巴马修道院》、《高老头》或《幻灭》——尽管它们的作者创作风格有巨大的个人差异——最充分、最鲜明地表现出现实主义流派的实质，体现出在其发展中的成熟、鼎盛阶段（而且不仅仅在法国文学范围之内）的现实主义方法的特点，巴尔扎克和司汤达的作品是西欧和世界现实主义的典范。

但是，巴尔扎克和司汤达的伟大绝不能遮住十九世纪法国现实主义形成的整个图景。

革命后时期的第一个杰出的法国现实主义者是贝朗瑞，他在其祖国和境外（尤其是在俄国民主主义者的圈子中）都是最著名的、最受欢迎的诗人—歌谣作者。刚刚迈出头几步的、处于形成过程中的新现实主义，采用如歌谣这样的小型体裁，完全是自然的。这种体裁不仅与法国从一场革命发展到另一场革命的、进入运动状态的社会政治热情产生共鸣，它的质朴，有助于导致现实主义新诗学的产生和确立。现实主义是全世界历史性的社会转折经验的产物。

波尔-路易·居里（1772—1825）为法国现实主义的形成作出了自己的贡献，他是复辟时期抨击文章的大手笔。恩格斯说：“伏尔泰、博马舍、波

尔-路易·居里的辛辣的论战著作，都曾被他们的对手——容克地主、神甫、法官以及其他等级集团的代表叫做‘丑角插科打诨式的论战中的粗鲁话’，这并没有阻止这些‘粗鲁话’成为现在公认的卓越的典范著作”①。 ·184

居里的第一篇政治抨击文章《致两院的请愿书》于1816年发表，其后又发表了《致〈监察官〉编辑的几封信》(1819—1820)、《一份为保护被禁止跳舞的农民的请愿书》(1822)、《葡萄酒酿造工波尔—路易·居里编的一份农村报纸》(1823)、《抨击抨击性文章的抨击性文章》(1824)等。

在居里的政治讽刺文章中，记录了复辟时期有代表性的现象：警察的横行霸道、危及他们自身的不法行为(他们也处于不间断的警察监视之下，处于法庭的威胁之下)，严厉的书刊检查，反动贵族和神职人员的阴谋诡计。1870年5月的俄国杂志《祖国纪事》这样评论居里：“他成了一面镜子，整个儿那时的法国都能在这面镜子中认出自己，连一点细节和琐碎的东西都没漏掉。但这面镜子不是镶着雕花镀金框子的贵族的镜子，而是农舍中的一面普通镜子，一点儿也不雅致，十分简陋。”

居里和人民一样憎恨波旁王朝，用他本人的话说，他“以两千万被压迫农民的名义”说话。

居里的主要武器是讽刺。巴尔扎克写道，居里创造了他时代的“麦尼普讽刺体”。司汤达对居里的评价同样很高，他认为后者是其文学斗争中的盟友，称他为“把原来的质朴还给法语的伟大的、有独创性的作家”。作者居里抨击文章的艺术，促进了法国文学中现实主义诗学的成熟。他主要目的是创造“能体现在抨击性文章中揭露社会制度的讽刺典型肖像”(波塔波夫)。但是只有在具体事实变成典型的社会局势，而特定的人物变成了典型的时代形象时，抨击性文章才能真正引人注目。在居里的抨击性文章中，不仅有讽刺形象，也有正面形象——持有人民的生活观的人。这些人物与贝朗瑞歌谣中的相应人物接近，在十九世纪二十年代文学发展中，居里的抨击性文章所起的作用在很大程度上与贝朗瑞在同一时期的歌谣创作的作用类似。

三十至四十年代，随笔这种体裁在法国十分流行(顺便说说，在整个欧洲也一样)，它对现实主义的形成有极大的推动。随笔像贝朗瑞的歌谣一样是小型体裁，从现实主义形成的角度来看，它具有歌谣所具备的全部优点。但是在这个意义上，随笔还有另一些优点，因为它属于散文体裁，特别适合十九世纪的现实主义，社会分析是其决定性的倾向。

---

① 《马克思恩格斯全集》中文版第22卷，第133页。

在居里的抨击性文章中可以看到，法国随笔的意味深长的讽刺不断加强。但是，这一时期它在风俗描写方面的发展也同样重要。这种成分总的来说不是现实主义美学的主要特征，在十九世纪下半叶，它在某种程度上甚至是拒绝重大社会问题的标志，但在三十年代初的特殊条件下，它仍是一种创新。

描写风俗习惯的随笔在法国源远流长，有其丰富的传统。只要指出十七、十八和十九世纪初的这些杰出人物——拉伯雷、勒萨日、梅尔西爱、勒蒂夫·德·拉·布雷顿——就足够了。认为这些作家不仅是十九世纪头几十年的几乎无名的大批随笔作家的前辈，而且是巴尔扎克的老师，并非没有根据。这首先指的是勒蒂夫·德·拉·布雷顿和梅尔西爱。梅尔西爱在其《巴黎景象》(1781—1789)的前言中写道："我从自己的局部观察中得出结论，人是能够随地点、环境和时间的不同……而发生形形色色不可思议的变化的动物。"

巴尔扎克发展并天才地体现了梅尔西爱的猜想。不过，与巴尔扎克同时，三十至四十年代整个法国现实主义随笔以自己的方式，在自己的艺术水平上从事这一工作。它是现实主义的独特的群众流派的试验田。

这首先指的是所谓的"风俗"随笔，它本身就是对既有科学方法又有轻微戏谑的风俗描写的总结，更接近巴尔扎克的方法，因为它倾向对现实进行概括，使它典型化。1841年(即在巴尔扎克发表《人间喜剧》纲领性的导言之前)，那时的一位随笔作家约瑟夫·美因采尔表现出对现实主义包罗万象地描写社会生活的追求，他号召自己的同事们"观察国家的所有八十六个部门，一个接一个地调查法国社会各阶级，从劳动者到游手好闲的达官贵人，从为获得一块黑面包而汗流满面的工人到享尽荣华富贵的工厂主，从牧民到贵族，沿着社会阶梯一级一级往上走"。

十九世纪上半叶的法国文学最独特的人物是克洛德·蒂尔耶(1801—1844)。在其短暂的一生中，他换了好几个职业：他当过士兵、学校老师，从三十年代起成了作家。蒂尔耶开始在报刊上发表文学批评文章和政论文章，随后一篇接一篇地发表尖锐的抨击性文章，它们使他名声大噪，给他带来拉伯雷、蒙田的继承人、居里的后继者的美称。出自作家笔下的还有四部篇幅不大的小说，其中只有一部《我的叔叔本雅明》(1843)的寿命超过了它的作者。

这部小说显然与1789年革命和拿破仑战争的经验有关，它反映了人的生活和意识中的剧烈转折。大量的作者插叙说出了贵族的百无一用、神职人员的假仁假义、等级隔阂的短暂、社会不平等，等等，而且说得明白无误。这类思想对启蒙运动的参加者，甚至对文艺复兴时期的人道主义者来说，

当然也是有代表性的。但是区别在于它们的表现形式。蒂尔耶认为旧世界即便还没有被推翻，但根基已经动摇了，他像嘲笑行将灭亡的东西那样愉快、充满信心地嘲笑它。但是，这绝没有把他变成乐观主义者，因为他已经知道，新世界将建立在旧世界的碎片上。这个新世界没有使他产生丝毫的好感。"那个时代和我们的时代有什么不同！"叙述者议论说。"作为立宪体制支柱的人不喜欢玩笑。完全相反。他虚伪、吝啬、极端自私；无论他的脑门子碰上什么问题，都会叮当作响，就像装满了铜币的箱子一样。"

对"立宪体制"（即路易-菲利浦统治年代的资产阶级国家）的蔑视促使蒂尔耶把小说叙述的事件转到十八世纪中期。在某种意义上，这个艺术决定与《巴马修道院》的作者作出的决定类似。司汤达同时代的法国人的唯利是图、没有灵魂使他恼火，他把意大利——比较落后，但保存了人与人之间的关系固有的自然性——作为自己小说的舞台。蒂尔耶的舞台则是法国革命前的过去。但他的选择比司汤达的更缺少浪漫。蒂尔耶无论如何也不以逃往宗法制的田园诗中自救。他的讲故事人毫不妥协地指责自己的时代，他用轮廓鲜明、反差强烈、往往是荒诞的形式来描写它。本雅明是个酒鬼、好决斗的人、迷人的无所事事的人、债台高筑却不沮丧的人，总之是个堕落的人。

但他又是个有人性的人，具有永不消亡的人民的性格，在他生活在其中的世界上扮演着传统的角色，同时也是未来的榜样。

作者不仅利用旧韵文故事的内容丰富的情节，也根据把有关主角、他的亲人、朋友和酒友的各个故事贯穿起来的原则写小说。在这个意义上，蒂尔耶的小说更接近文艺复兴时期的巴洛克、启蒙运动的传统，而不是司汤达和巴尔扎克的新形式。

不过，把主人公和与他最接近的他周围的人从社会环境中突出出来，这与其说是与传统相关，不如说与新的现实主义对待世界的态度相关。蒂尔耶意识到个人对社会环境的依赖，并且可以说从"相反的方面"来确认这一点。正是因为他的所有反面形象（有的是直接出现，有的是他在作者插叙中勾勒出的概括性肖像）都是时间和时代的交替塑造出来的，作者感到自己不得不从大量的人物中删除他的一些主人公。尽管这种做法有几分幼稚，但就其实质来说，在该部小说的上下文中，它是由正在形成的批判现实主义体系决定的。

十九世纪上半叶，法国现实主义以枝蔓繁多、形式多样的艺术流派的形态而存在。

7. 司汤达

司汤达(原名马里-昂利·贝尔)1783年生于格勒诺布尔市。1800—1802年,他在拿破仑的意大利军队中当少尉;1805—1812年,他作为军需官跟随皇帝的大军攻入柏林、维也纳,远征莫斯科。拿破仑垮台后,他前往意大利,与烧炭党运动有接触,见过几次拜伦。1821年,他回到法国,1831年,他以法国领事的身份居住在意大利的小城市奇维塔韦基亚。

司汤达生活在大破坏和革新的时代。他眼看着(在某种程度上也有他的参与)世界不断变化。社会的阶级结构不是在革命前的静态中,而是在斗争中,在政权转移和重新分配中向他展示。他明白了,人的意识无论如何都取决于他的存在,因此在他的观念中,文学和艺术是依属于社会的。它们不能以绝对的、一成不变的美的理想为出发点,特别是在十九世纪,在过去的革命对它们产生了如此决定性的影响之后。司汤达的这些观点(总的来说,它们对巴尔扎克和梅里美也是典型的)决定了他的创作方法。

186·

就像后来对巴尔扎克一样,司各特是他的前辈,甚至是他的导师。他写道:“这位著名的浪漫主义者在法国文学中完成了一场革命”,“我承认,我在很多方面都应该感谢瓦特·司各特的作品。”而在1830年,在《瓦特·司各特和〈克莱夫王妃〉》一文中,司汤达在回答下面的问题——“……描写主人公的服装、他们身处其中的风景、他们的面部特征?还是最好描述他们的热情和激动他们心灵的各种各样的感情?”——时,毫不含糊地表示偏爱第二种。

但是不应该认为,似乎与司各特和“他的模仿者”的所有分歧都归结于一点:归结于写作风格,归结于描述的多寡。分歧要深刻得多,而且是原则性的。

开始时,司汤达崇拜彩色写生画家大卫,在《1824年的沙龙》一文中,他实际上完全勾掉了大卫的流派。他写道:“大卫的流派有能力描绘躯体,却根本不能表现灵魂。”我们面对的是一位现实主义作家的信仰的象征,他的特殊气质对十九世纪来说并不典型。以巴尔扎克为例,他非常关注对“物”和“躯体”的描写,力求再现世界的可触摸的物质表层,创作出他那洋洋洒洒的、几乎升华到诗的高度的散文。社会的直接模塑品从来——无论是以前还是以后——没有像在那几年中那样,能够说出这么多的有关社会本质的东西。现实主义者认为人是社会产物,他首先在社会功能中被塑造出来。而司汤达却被意识的最复杂的工作所吸引。他在给巴尔扎克的信中提到《巴马修道院》时这样写道:“我想说的是在莫斯卡、大公夫人、克莱利亚

心灵深处发生的情况。"司汤达对社会和主人公的外在生活的关注并不比他同时代的其他现实主义作家少，但是，他给其主人公的主动性留下了更大的空间。

在这个意义上，司汤达似乎超越了他的时代，他认为，1880年以前人们不会读他的书，也不能真正地理解它们。这一预见的两部分都兑现了。大多数同时代人认为司汤达行文冷峻、惜墨如金、逻辑严密的散文太枯燥，它那没有被风景、服装、室内陈设稀释的浓重使他们厌倦，它那有时勉强可以察觉的嘲弄使他们困惑，而后人却欣赏这一切。司汤达关于个人和他与社会关系的形式的观念接近二十世纪的现实主义，这种观念在某种程度上是更"晚的"、更敏锐的，而最主要的是它更符合当今的世界状况。

司汤达相信，他的写作方法属于未来，同时又认为自己的典范——《克莱夫王妃》——在十七世纪。事实上，他的创作有某种类似沟通过去和未来的桥梁的东西。

在他的时代，使作家激动的问题还没有十分清楚地出现在不久前资产阶级辉煌胜利的背景上，甚至也没有清楚地出现在逐渐降临的小市民的庸俗的背景上。这个问题是个性的消失、性格的萎缩、个人的分裂，几十年后，它才在资本主义社会中获得了每个人都能看到的形式。不过，早在十九世纪的头十年中，司汤达就开始仔细地观察它。复辟时期或七月王朝时期，人失掉了自我的现象当然也没有逃过巴尔扎克的眼睛。他通过吕西安·夏尔东这个形象鞭笞它，或者用伏脱冷的巨人气质与它进行对照；但无论如何，他仍停留在他所处的社会的内部。司汤达的做法更激进。他甚至夸大情况：他觉得所有民族、整个时代都感染了疾病。完整的、充满激情的、无私的、率直的人他只能在意大利找到。司汤达观察的病是资产阶级关系、资产阶级文明的结果，难怪当时欧洲最先进的、高度发达的民族都染上了这种病。而落后的、四分五裂的意大利却保持了不少先辈的力量，特别是他们的豪放不羁、骄傲、冲动的性



司汤达 左德尔马克画 1840年
格勒诺布尔市 维克多·代尔·利托博物馆

格。所以司汤达如此乐于在自己的书中描写意大利——文艺复兴时期的意大利，那里的这些性格处于最纯净的状态，还有十九世纪上半叶的意大利，由于一系列历史原因的作用，它没有失去与文艺复兴的联系。

司汤达的“逃往意大利”，在某种程度上无疑是浪漫主义的举动：在直接的现实环境的界线之外寻求理想的实现和冲突的解决，是浪漫主义的典型作法。但这不是逃往过去。诚然，司汤达写过，“在路易十四的七十二年统治之后”，各社会阶级的能量“在法国已经消耗殆尽”，甚至关于“意大利的热情”他也说过，它“在十六世纪，在社会复兴时代开始，最迟在1734年左右在好人身上消失。”但是，他又说出这种与上述说法根本矛盾的思想：“关于十九世纪所想要的东西，反浪漫主义者很难长久地使我们处于迷误之中。它的特征就是对强烈感情的不断增长的渴望……”

187 •

司汤达接触到法国革命和拿破仑战争解放出来的人的巨大能量。他这个十八世纪理性主义自由思想的门徒不相信，这一能量能被资产阶级的发财致富和发财欲完全吞噬，启蒙主义者预言的理性和公正的王国原来是个金钱寡头。

时代所固有的“对强烈感情的渴望”与甚嚣尘上的失去个性、看风使舵、卑劣的盘算发生冲突。拿破仑和他的战友在某方面与文艺复兴时期意大利的教皇们、公爵们、佣兵队长们相近。复辟时期来临后，这一生命能量的激流转向了个人内心，更加要求作家关注自己。

188 •

司汤达的眼光不同寻常，敏锐、矛盾。他不断变化，自己和自己争论。最鲜明的例子就是他对拿破仑的态度。1799年秋天(雾月十八日政变后)，他欢迎波拿巴将军，而在皇帝加冕礼时，他已经成了共和主义者，因此对他持否定态度。但是拿破仑的能量、无数的胜利、辉煌后来又使司汤达着迷。不过他对拿破仑的逊位和滑铁卢十分冷淡，只是卷土重来的波旁王朝的卑微重新抬高了他眼中的“矮小的军士”。总而言之，司汤达(和他的许多同时代人一样)喜爱作为共和国将军的拿破仑，谴责专制独裁者拿破仑。但是司汤达的拿破仑不能纳入这个简单的公式，不能归结为一类的各种鉴定并非只是其对象的矛盾性的结果。司汤达本人也是矛盾的，他对拿破仑的热情——这一他看得高于一切的性格特征——肃然起敬。甚至对待时代基本的政治问题(君主制还是共和国)的立场也因作家的个人好感而复杂起来。

不过最终起决定作用的还是社会因素。司汤达的政治怀疑的情况正如巴尔扎克的正统主义一样，封建主义已经被粉碎，不可能倒退到它那里去。资产阶级，即获胜的店铺老板现在被当成个性自由和完整的主要敌人。而对贵族的没落可以表示哀悼，像巴尔扎克所作的那样，或至少可以对它的

不同凡响、智慧和不顾一切的勇气表示尊敬,像司汤达有时所作的那样。

他追随卢梭,但从自己的历史时代的条件出发,反对猥琐的、平庸的、物质的、缺乏创造力的"文明"并肯定人的自然"本性"。而且,他不是在过去,而是在未来看到它的重大的胜利。

《海顿、莫扎特和梅塔斯泰斯生平》(1814)是刚起步的作家昂利·贝尔用笔名路易-亚历山大-塞扎尔·邦贝发表的,书中的文章基本不是他独力完成的:作者整页整页地抄袭他前人的作品。这部作品的突出之处只有体裁和题材。作家在开始时不仅作为评论家,他还写传略、论文、回忆录、备忘录、游记文章,甚至还有独特的"导游手册",他终身都写这类手册,其数量比他的长篇小说和短篇小说集多许多。其中一个原因是纯经济的:许多年他都靠这种写作谋生。不过还有其他原因。

在《贝尔专论》中,巴尔扎克说《巴马修道院》作者的文学活动从1817年开始,也许他没见过这部《生平》,也许他根本没把它当回事。因为真正的司汤达事实上诞生于1817年,那时他出版了《意大利绘画史》(署名用的是M. B. A. A.)和《罗马、那不勒斯和佛罗伦萨》,在这本书的扉页上第一次出现成为法国文学的骄傲的名字:"骑兵军官、男爵德·司汤达"。这个名字来自约翰·约阿希姆·温克尔曼的故乡城市的名字,《意大利绘画史》、《罗马、那不勒斯和佛罗伦萨》、《罗马漫步》(1829)的作者与他的古典主义艺术理论展开辩论。

这三本书似乎是司汤达的独特的"意大利三部曲"。这几本书写于不同的时间,出于不同的理由(最后一本是作为导游手册约的稿),但它们的共同目的是让读者了解意大利的生活,它的居民的风俗习惯,它的历史和建筑艺术、雕塑、绘画的纪念碑似的作品。不过,这些并不是这几本书中最有趣的,何况对这些纪念碑似的作品的具体评价不论是主观的还是时代提示的,大部分已经陈旧过时了。最主要的是那个总的概念,那个上面提到的国家的总体形象。它由关于艺术的思考、实物素描、插入文本的有关教皇、公爵、领主和艺术家的"故事"构成。他们的心理、性格是一种变幻不定的、不断形成的东西,它被政治史、权力、劳动和财富的关系所决定。

在这几本书中,司汤达已经作为一个现实主义者而出现,同时他又是独具一格的、寻找自己的新路的人。

《拉辛和莎士比亚》(1823—1825)是给因《安德罗玛克》的作者而抬高声望的《哈姆雷特》的作者写的赞歌。司汤达首先因人为的、束缚创作主动性的一个地点、一个时间的专横规定而对拉辛和他的最新追随者产生反感。莎士比亚是因反对古典主义而团结起来的浪漫主义者的旗帜,司汤达也站到了这面旗帜下。但是,他对莎士比亚对世界文学过程的贡献不是接

近历来的浪漫主义的解释,而是接近现实主义的解释。不过,十九世纪二十年代还没有"现实主义"这个术语,司汤达认为自己是浪漫主义者。

事实上,他与浪漫主义也有不少联系。除了"逃往意大利"之外,还有例189·如对文学的民族独特性的兴趣。毕竟,司汤达的浪漫主义指的与其说是特定的文学流派的特征总和,不如说是不断求新,允许为自己的时代服务的能力。他写道:"浪漫主义,这是能够为人民提供这样的文学作品的艺术,它们能在当代人民的习惯和信仰的状态下让他们得到最大的享受。古典主义则完全相反,它献给他们的文学能使他们的祖先得到最大的享受。"在这个意义上,不仅莎士比亚是"浪漫主义者",索福克勒斯、欧里庇得斯甚至拉辛也是"浪漫主义者"。换言之,这些伟大的艺术家中的每一个都曾与自己的时代相吻合。不过,在莎士比亚和其他伟大作家之间毕竟有区别:在今天仍可以和需要模仿他的是"这种研究我们生活在其中的世界的方法……"他整个儿都在运动并教别人运动,变化无常、无法预言的处世态度的复杂性,正是这点使他与司汤达的革命时代接近。"在历史学家的记忆中,"司汤达说道,"还从来没有任何一个民族在其风俗和娱乐中经历过比发生在1780—1823年间的变化更加迅速和彻底的变化。人们仍想为我们提供一成不变的文学!"

虽然司汤达把自己等同于浪漫主义,但他并不接受最早的,对它来说最有代表性的德国派——耶拿派。在他眼中,"施莱格尔始终是个可笑的迂夫子",而那些相当典型的法国浪漫主义者——如雨果那样的——则以笔法的华丽和恐怖的堆砌令他恼怒。

但是,小说《阿芒斯》(1827)显然有赖于那时业已形成的法国浪漫主义传统,远比在它之前写的几本司汤达的政论书要明显得多。

夏多布里昂的《勒内或激情的后果》、瑟南古的《奥贝曼》、贡斯当的《阿道尔夫》、斯塔尔夫人的《高丽娜或意大利》尽管存在着种种区别,都是浪漫主义小说的确定的典范。这些小说不是历史小说,而是表现当代主题的,但是从众多思想主题中挑选出来的往往都是一个:当代人没有爱的能力。后来的缪塞在其《世纪儿的忏悔》(1836)中甚至把这种无能看成世纪特有的疾病。

《阿芒斯》不只是处于这一行列之中。司汤达的小说情节重复了毫不出众的样板——大公夫人德·杜拉斯的《奥利维埃》和拉图什的同名小说。年轻的奥克塔夫·德·马利维因对生活不满而苦恼;他宁愿孤独,甚至幻想进修道院,只是由于屈从母亲的意愿他才出入上流社会,在一个沙龙里他结识了阿芒斯·左伊洛娃,她是法俄混血女人,她以其无私、高尚、轻视上流社会的法则这些不同凡响的品质令人倾倒。开始时,奥克塔夫和阿芒斯

不知不觉地彼此相爱，但在他们的路上有太多的障碍。阿芒斯的贫穷还是最不足道的（何况在结尾处她在其亲属——十二月党人去世后得到了遗产）。更糟糕的是敌人的阴谋、上流社会的飞短流长、阿芒斯的无依无靠和易受伤害。但是，最主要的障碍是奥克塔夫本人，他的那个“可怕的秘密”：也许是他不敢爱，也许是他不能爱。结局很悲惨，奥克塔夫以自杀结束了自己的生命，阿芒斯进了修道院。

司汤达的第一部小说没有获得丝毫成功。评论家们特别指责他的“德国风格和浪漫主义风格”。它时而华丽、狂热，时而过于简洁，近于枯燥。在人物描述上的主要色彩不是黑色（骑士团长德·苏比朗），就是白色（阿芒斯），仍有两个在较小范围内的特征使人在这本书中猜到（哪怕是回溯式地）成熟的司汤达。

这部小说的副标题是《1827 年巴黎一个沙龙的若干场面》，准确地指出地点和时间在这里是有用意的。我们要接触的正是巴黎，正是在复辟的年代。

如果在《红与黑》和《巴马修道院》之前没有像《阿芒斯》这样的试笔，这两本书中的许多东西可能就写不好。《红与黑》的问世只比《阿芒斯》晚三年多，然而它的成熟足以令人惊讶。

用高尔基的话来说，司汤达在这里“把非常普通的刑事犯罪”提高到“对十九世纪初的资产阶级社会制度进行历史—哲学研究的高度”。

借用情节，这也是司汤达的一个特点。他把它们从别人的小说中拿来（如《阿芒斯》），从法庭记录中拿来（如《红与黑》），或从古老的意大利编年史中拿来（如《巴马修道院》）。人们指责他缺乏想象力。但原因不在这里，而在于对生活表层、纯生活事实的一定程度的冷漠，因为这些都被他对内在的因果联系、事件的底蕴，对事件的概括的、典型化的解释的兴趣所排斥。

司汤达把法庭记录变成“十九世纪的记录”。他展示了外省城市维立叶尔，那里的资产者瓦尔诺与资产阶级化了的贵族德·瑞那竞争并取得胜利，因为他比后者更厚颜无耻、肆无忌惮，更会见风使舵。作者还展示了巴黎——侯爵德·拉-莫尔的贵族宅

LE ROUGE

ET LE NOIR

CHRONIQUE DU XIXᵉ SIECLE.

PAR M. DE STENDHAL.

TOME PREMIER.



PARIS.

A. LEVAVASSEUR, LIBRAIRE, PALAIS-ROYAL

1831.

司汤达的《红与黑》扉页 巴黎 1831 年

• 190

邸,被腐锈侵蚀的上流社会,极端保皇分子的阴谋的喜剧和在雅各宾党幽灵前的惊慌失措和恐惧。他还展示了教会——当时法国的统治者之一,展示了它的底层,在贝桑松的宗教学校里,那些将成为国家制度未来支柱的人的灵魂是如何被笼络并堕落的,农村的本堂神甫和副主教。也展示了它的上层,身穿浅紫色长袍和钩花法衣的主教们给自己的亲属和同党分肥缺。这个复辟时期最后几年(小说中的事情大约发生在1826—1830年间)的整个世界——虽然它的冲突尖锐、各种利益的截然不同、意识的无可挽回的原始化——仍被司汤达描绘成一个统一的完整的世界,正如一个其关系已经变化,并且在社会互相作用的过程中继续变化的关系体系一样。

联系环节就是于连·索累尔,而且不单是在结构意义上(即不仅是因为他住在德·瑞那的维立叶尔市的家中,在宗教学校学习,是德·拉-莫尔的秘书并完成侯爵的秘密委托)。于连·索累尔比系紧小说情节纽扣并由与各个社会领域接触而形成的一般小说主角更丰富。他所处的那个世界的全部实质似乎都体现在他的个人命运中。从这个视角来说,于连·索累尔对法国文学,对司汤达本人来说,都是新的。

《阿芒斯》中的奥克塔夫·德·马利维有一个"可怕的秘密",于连·索累尔也有他自己的"秘密",这是藏在褥子里的拿破仑像,一旦它被发现,就会导致他被逐出德·瑞那的正统的家,在统治阶级最害怕被革命唤醒的平民的时代,对一个锯木工的儿子来说,这意味着彻底断送了整个前程。但这一象征与马利维的象征相比,要具体和现实得多,而且不仅是在生活方面,还是在社会方面、历史方面。

于连·索累尔是那一被1793年和拿破仑战争解放出来的巨大的人的能量的一部分,但他生晚了,生活在社会萧条的条件下。在拿破仑时代,于连·索累尔也许能成为将军,甚至可能成为法国贵族,现在,他的最大的幻想是穿上教士的黑色长袍。

不过,于连·索累尔准备为教士的黑色长袍而斗争。他渴望飞黄腾达、金钱,最渴望的是自我肯定。如果他没有达到目的,绝不是由于缺乏愿望,全部问题都在达到目的的手段中。

于连几乎就要大功告成了。他使德·瑞那夫人爱上自己,他成了德·拉-莫尔侯爵离不开的人,他迷住了侯爵的女儿,和她私奔,当上了骑士和军官,马上就要当新郎了。但是每次沙滩上的房屋都倒塌了,因为他就像个蹩脚的演员一样,他不是演过了头就是完全没进入角色。不过,他不是坏演员,他完全是另一出戏的演员。他应该让德·瑞那夫人爱上自己,而他本人也疯狂地爱上了她;他需要让马蒂尔德·德·拉-莫尔服从自己,而他为此付出了如此之多的热情,如果得不到她,他会认为自己非常不幸。总

之，他太热情，太冲动，太虚荣，太骄傲了。

于连毕竟根本不是司汤达所喜欢的“意大利性格”。他缺少没有体验过堕落的天真的完整性。他本人就是“文明”与“自然”之间的竞技场、战场。他正是他那个时代的产物，是那个时代的一面镜子。

于是，一方面，于连是不再会成为自己的典型的现代法国人，另一方面，他的个性、特性又不能纳入强加给他的角色的框框里去。这样的个性是社会进步的保障，司汤达对此深信不疑；他们尽管自身矛盾重重，有他们的两重性，但他们是未来的人。

于连只有在极其个人的环境下才能成为自我（至少是在开始时）：当他把梯子架到德·瑞那夫人或马蒂尔德的窗口上和冲向可能从那里传来手枪射击的黑暗时。而在宗教学校里，他谦虚地垂下眼睛看着山谷；他为德·拉-莫尔的极端保皇的阴谋顺从地前往英国。所以在《红与黑》中于连的爱情故事才如此重要，他的私人生活才如此重要。而它除了用伴随着情节的精密入微的心理分析来揭示外，别无他法。它在司汤达那里同时又是社会分析。所以在它之外，于连的全部行为（而且许多其他人物的举动也一样）就永远无法理解了。须知他们与环境的联系是复杂的、间接的、形形色色的。作为个人，他们自身也很复杂，他们的内心世界是复杂的。因此，司汤达早就在人类生活中最个人的、最隐私的领域中的材料上磨砺其心理分析。论文《论爱情》（1822）就是这方面的一个例子，但只是在《红与黑》中，这种分析才成了现实主义的真正武器。

对最终杀害了于连的社会制度的谴责是彻底的。与对德·瑞那和瓦利诺之间的竞争或是国王驾临维立叶尔的场面的描写相比，这一谴责通过于连本人（通过“未来的人”的生理上不能融入新生资产阶级的卑微）变得更加不妥协。在这个意义上，小说的结尾是它的最高峰。

在教堂里开枪并不是挽救前程的最后的绝望尝试，它甚至也不是报复行为。枪击德·瑞那夫人，于连以自己的方式承认自己的彻底失败，同时也肯定了他对时间和自我的胜利。他把自然还给了自己，允许自己享受彻底摆脱角色，把顺从的面具扔到对手脚下的奢侈。他重新爱上德·瑞那夫人，但还是想死，因为他明白并充分地感觉到，在这个世界上没法生活，不能呼吸。

对于连·索累尔的审判和判决往往被看成是社会对反抗的平民的镇压，但不完全是这样，顺从和虚伪的年代带来了自己的果实，于连成了审判他的社会的一部分。但他是自己把自己送上了断头台（他在法庭上的话），他向这个社会挑战，扯断了与他们所有人的关系，和他们的自私的阶级利益对立。他们处决的是这个现在完全自由的于连。他以此对自己和他们、

他们的叛卖、他们的无个性作出判决。

为解释这部小说的书名，人们做了不少尝试，完全同义的答案在这里是十分困难的。不过可以认为，“红”与“黑”这是两个不能调和的世界——德·瑞那、瓦利诺、科斯塔涅德、弗里列尔的世界和于连·索累尔的世界——的对照鲜明的表现。

小说中充满了形形色色的人物。一些人物在其正面性和反面性上，或多或少是单维的，而其他类似于连的人物是不能被放进任何公式中的。属于这类人物的有具有迷人的女性特征和等级偏见的德·瑞那夫人；还有年迈的冉森派教徒、修道院院长皮拉尔，他是信仰的热情的捍卫者，是主人公的温和的指导人；最后还有德·拉-莫尔侯爵，他是贵族，是彻头彻尾的反革命，但他的个性是非凡的、强大的，他以自己的方式令人倾倒。

不过，除了马蒂尔德之外，他们之中没有一个人能在激情、冲动和行为无法预料方面与于连·索累尔相比。在某种程度上，她是可以和他媲美的伙伴。马蒂尔德甚至更自然，更完整。可以说，她几乎是纯粹的司汤达的“意大利性格”。不过，他们之间的区别也从这里开始。

马蒂尔德出身名门，是古老的望族的后代，她总是面对过去。只要提一下她对遥远的祖先博尼法斯·德·拉-莫尔的崇拜就够了，事实上她也像未丧失激情和有在第一次感情激励下行动能力的文艺复兴时期的意大利女人，或是十六世纪的法国女人。这是古老的能量，而不是由攻打巴士底狱解放出来的那种能量。诚然，司汤达认为，它在必要时可以和革命能量融在一起，跨过资产阶级的卑微，把它压倒。毕竟还要对这两种人的能量加以区分。

192·

早在1929年，他写了小说《瓦尼娜·瓦尼尼》。它的女主人公是意大利贵族，伯爵小姐，她的天性与马蒂尔德接近。她爱上了完成了大胆的越狱行动的烧炭党人皮埃特罗·米西里利，被他的性格力量所征服。为了救自己的爱人并把他留在自己身边，她出卖了他的几个同志。但是，当米西里利从瓦尼尼那里知道了她的叛卖，他抛弃了她。“‘啊，你这个怪物！’皮埃特罗狂怒地扑向她，想用他的镣铐打死她。”

司汤达认为烧炭党人是幻想家。他不仅喜欢他们，而且对他们的爱国激情赞赏有加，觉得它高于只是为自己的个人激情。不过，即便这样的激情对他来说，也比资产阶级文明产生的虚伪和贫乏的感情高。因此，“意大利性格”始终是他赞赏的对象。

虽然司汤达的其他短篇小说——不论是完成的还是未完成的：《箱子和幽灵》(1830)、《春酒》(1830)、《明娜·冯·万格尔》、《一个犹太人》、《德·圣伊米耶骑士》、《费德尔》——写的虽然不是意大利题材，在其中活

动的主人公与瓦尼娜·瓦尼尼相似，与之类似的还有结构和叙述风格。一切都发生得迅速、干脆和出乎预料，没有任何沉思遐想，没有任何冗长累赘之处，处于中心的是强烈的性格、轻率的举动。就其风格来说，这些都是真正的古典主义短篇小说。

1832年左右，司汤达在罗马一家私人图书馆的手稿中挖掘时，他看到了一些叙述教皇国的血腥屠杀和轰动一时的诉讼程序的编年史。它们以其幼稚、朴实的叙述和主人公的"意大利性格"征服了他。他出版了其中的一部分——《维多利亚·阿考兰勃尼》(1837)、《琴恰的家》(1837)、《帕利亚诺公爵夫人》(1838)，几乎没有对它们进行加工。而《卡斯特罗的女修道院院长》(1839)和未完成的短篇小说《圣弗兰西斯科在芮帕教堂》、《过分的赏识是有害的》、《苏奥拉·斯科拉斯蒂卡》则都是有独创性的司汤达的作品，只是借用了所找到的手稿中的情节。不过，在司汤达几乎没有动过的编年史和它们的加工本之间的区别并不大：同样枯燥的语调，同样贫乏的笔法和人物的同样怪诞的行为和感情。

司汤达的短篇小说和编年史指出了他的作家的癖好特点。它们作为《巴马修道院》的准备工作，也是有趣的。

不过在1834—1836年间，司汤达写了一部另一种类型的作品——《吕西安·娄凡》(即不同于《红与黑》)。

反复重读《红与黑》时，他在边页上标出，这部小说缺少"形象性"，其中很少对人物和事物的描写，它的风格与塔西佗的相似(换言之，就是公文体，缺乏形象性和感情)。可能这是他对自己解释小说在广大读者中没有获得成功的原因。至少，在《吕西安·娄凡》中，作家朝他那个时代最流行的趣味迈了一步，而且不仅仅在风格领域中。

可以说，《吕西安·娄凡》是司汤达小说中最像"巴尔扎克的"一本。这里的人物比《红与黑》中的多，他们的生活也似乎更自由自在，更从容不迫。围绕他们的是到那时为止很少使司汤达产生兴趣的骑兵兵营、警察局、各部办公室的生活气氛。在将《吕西安·娄凡》与《红与黑》进行对比时，作家本人说自己的新小说与之相比，就像"壁画"与"小型彩画"相比一样。不过，他有意识地以菲尔丁的《弃婴托姆·琼斯的故事》为典范，而不是以他的同时代人巴尔扎克为典范。

表面上，《吕西安·娄凡》的结构与《红与黑》相似：开始是外省，后来是巴黎，一切都通过核心人物联系在一起。在几次反政府演讲之后，主人公被赶出综合技术学校，他父亲(银行家娄凡)安排他在南锡的枪骑兵团里当军官。这使司汤达可以展开七月王朝时期外省生活的广阔画面。

资产阶级的进步停止了，它成为彻头彻尾的反动力量。现在它的最自然的感情就是恐惧。由过去的拿破仑的将军、瓦格拉姆战役和奥斯特尔利茨战役的英雄们统率的军队，今天却在保护深受一无所获、一贫如洗的人民憎恨的资产阶级。所有人都感到新政府的虚弱，它的时间长不了，因此拼命尽快地给自己捞点儿什么。

摇摆不定的共和主义者吕西安（他是个聪明、勇敢、好讽刺人的人，发誓绝不用爱情把自己和女人联系在一起的人，在此人身上司汤达写了不少自己的事）与周围人的关系都在这个背景上展开。他们是骑兵少尉娄凡的上司、地方贵族、官员和政党领袖。首先是吕西安违背全部誓言爱上的迷人的夏斯特尔夫人，他那天真的、温柔的、有点可笑的浪漫史在心理色彩方面被表现得细致入微，像司汤达一贯所作的那样，这场恋爱迫使吕西安离开南锡。

193 ·

从人的性格和小说的主角来说，吕西安在很多方面与于连不同。作为主人公，他对那时的现实主义来说更为普通。他的主要结构功能是联结功能，即把小说中发生的一切联合在一个统一的情节中的功能。因此，小说中的个别场面存在于他的意识之外，没有他也行，例如银行家娄凡（资本的直接政治权力的明显证据）的议会阴谋所产生的系列事件。娄凡老头儿完全是照着塔列兰临摹下来的（司汤达不仅乐于利用别人的情节，还乐于利用别人的话语），他不能纳入像《红与黑》那样的小说中，因为那里的每个人物都为了排挤于连而存在，可又没有一个人物能超过他。吕西安和于连无论作为个性还是作为社会现象，都有区别。问题不单在于于连是农民的儿子，而吕西安是银行家的儿子。更重要的是吕西安生活在其中的时代，这是他的时代。他能够理解它的毫无用处，没有任何前途，蔑视它所形成的全部社会习俗，但是另一个时代对他来说根本就不存在。因此在《吕西安·娄凡》中没有那种滋养着于连·索累尔的形象和整部《红与黑》小说的不同时代之间的冲突。

小说没有完成（可以认为，司汤达对它失去了兴趣）。根据作者的笔记只能得知吕西安在父亲去世后失去了财产，他应该和他所爱的女人结婚，并在外交工作中获得极大的成功。

《巴马修道院》于1839年问世。这是司汤达的第二部伟大的小说。在这部小说里他最终完全实现了他的意大利主题——热情、人的积极性和自我牺牲的主题。《巴马修道院》中的人物与“法国人”吕西安·娄凡很少有相似之处。写作《吕西安·娄凡》的那几年对司汤达来说是重要的：与《红与黑》不同，《巴马修道院》是一部内容广阔、结构自由的小说。

《巴马修道院》以规模极其宏大的背景交待开始。它发生在1796年，用浓重的笔墨勾勒出拿破仑的意大利军队给奥地利统治的伦巴第区带来的历史变化。接着展示了执政府和帝国时期直至滑铁卢战役时的北部意大利，年轻的法布里斯·台尔·唐戈作为一个没有经验的、惊奇的证人参加了这个战役。如果法布利斯是真正的主角（即在他身旁没有两个稍逊一筹的出类拔萃的关键人物——公爵夫人桑塞维利纳和伯爵莫斯卡），如果此书的基本情节不是围绕在巴马公爵领地周围的话，这些描写战斗场面的几章可以看成是小说本身情节的开始。因为司汤达本人认为这几章几乎是多余的。

不过，它们的分量并不比其他的文本轻。列夫·托尔斯泰写道："我比任何人都应当更多地感谢司汤达。他教会我理解战争。在他之前，谁能把战争描写得和真正的战争一样？……"多年以后，海明威说过类似的话："司汤达见过战争，拿破仑教会他描写战争。他那时教过所有的人，但除司汤达之外没有一个人学会。"

最令人吃惊的是，司汤达没有真正见过战争，即他没有参加过一次战斗，描写战争也只描写过一次，就是在《巴马修道院》中。那里没有如在巴尔扎克的《舒昂党人》或雨果的《悲惨世界》中的绘声绘色的战斗场面，只是展示了进入了法布里斯视野的东西。人们从哪里射击，军队向何处运动，在什么地方打断了一度不可战胜的军队的脊梁。但是在这一片混乱中，法布里斯除了个别的、无论如何彼此都联系不起来的战斗片段之外，什么都不明白，什么都没有发现。须知他本人一度处于事件的中心，当过奈·米歇尔元帅的随员……

我们看到的是描写战争的新手法，而且也是描写全部生活的新手法，这种手法司汤达确实是"从拿破仑那里学来的"（换言之，是从迅速变换、迅猛发展的历史那里学来的）。巴尔扎克也明白这点，"在其最近出版的那部杰作中，"他写道，"贝尔先生没有着手全面描写滑铁卢战斗，他在后卫线上走了走，提供了描写拿破仑军队失败的两三个片段，但他的笔触是如此雄浑，使我们的思想走得更远：眼睛看到了整个战场和悲壮的失败的画面。"于是，寓于小中之大、体现于局部中的总体、与内在融合在一起的外在都是由个人的意识所实现并因此而变得清晰。可以毫不夸张地说，《巴马修道院》中描写战争的场面是世界艺术中的一个发现。 ·194

法布里斯固有的视觉把光反射到他本人身上。他如何接受周围的一切，同时感到了什么，关注什么，这一切远比作者的直接评论更能突出他的形象。

他具有以全部司汤达特有的力量、好动、不可预测、甚至不理智地展示的"意大利性格"。难怪他的某些冒险（杀死演员吉列蒂，从巴马城堡中逃

走）具有亚历山德罗·法奈泽（未来的教皇保罗三世）和著名的雕塑家、金银首饰技师、作家本维努托·切利尼的传记的某些特征。但他和他婶婶——美丽、骄傲、充满热情的吉娜——的故事，绝不是关于克服任何环境或由于极不愿意重视它而死的主人公的浪漫主义故事。吉娜、法布里斯和他的至爱克莱莉娅·龚第生活在历史时代中（小说叙述的事情大约在1831年左右结束）。不仅他们的自由受到严重的限制，尽管他们不断地反抗，他们的全部命运仍被生活本身所决定，被强行纳入它的轨道。

幼稚的波拿巴主义激励法布里斯从对哈布斯堡王朝卑躬屈膝的父亲家中逃出，去帮助他崇拜的皇帝，这使他在奥地利当局的眼中成了罪犯。他除了穿上黑色的教士长袍外，没有别的出路，他当上了巴马的副主教，后来是巴马大主教。我们记得，这对于连·索累尔来说，也是唯一可能的前途。

无与伦比的吉娜一度曾是一个贫穷的拿破仑的老兵的妻子，在他去世后，她轻蔑地拒绝把自己出卖给两个巨大的产业的所有者。吉娜选择了莫斯卡，并不是因为他是权力无限的首相，而是因为他是个杰出的人，从此吉娜被迫扮演宫廷贵妇的角色，埋头于巴马琐碎的阴谋之中。为了救法布里斯，她能在爱上了她的烧炭党人和诗人帕拉·费朗特的帮助下杀死了大公并制造了一场革命，但她不能妨碍事物的自然进程，它把她带到了新大公的床上。

司汤达的"逃往意大利"绝不是逃离生活真理。巴马公国是专制独裁制度的典范，即可一眼看穿，同时又具有普遍意义的典型。巴尔扎克首先注意到这点。"……巴马公国，"他写道，"您可以毫无困难地理解它；巴马帮助您理解更重要的宫廷阴谋。"不过我们认为，司汤达的巴马的历史局限性值得严肃关注。首先，在我们面前的正是复活的专制制度，它因对雅各宾党的革命的恐惧而瘫痪，仅此一点它就落后于时代。任性、荒淫、胆小的独裁者，奴颜婢膝到滑稽地步的大臣。对当权的保守分子搞阴谋的自由主义者与他们像两滴水一样的相似。无法无天、没有权利变成了规范，同时也成了大公和他的大臣们的心病；盗窃国库、搜查成风、怀疑成风，对明天普遍没有信心，这就是司汤达的巴马。

它的生活画卷很复杂，有多重意义，同时又服从潜在的规律性。每个宫廷演出的参加者都有其个性、性格，就连十足的恶棍、司法大臣拉西也不例外。他们这些人合在一起，在社会体系的职能上留下印迹。尽管如此，它却不按照他们的意志行动，甚至连大公的意志也一样。拉努齐·艾尔纳斯特四世（他的原型是大公莫登斯基）是个十足地道、彻头彻尾的暴君，而他的儿子却是软弱的，甚至就其本身来说是善良的。如果在拉努齐·艾尔纳斯特统治下发生了什么变化，那只能是变坏：拉西取代伯爵莫斯卡当上

首相。

莫斯卡是体制的无所不能的惊人的例子(可能赋予了他梅特涅的特征)。在他身上很奇怪地出现了某种与于连·索累尔接近的东西,只不过是因经验变聪明的,更爱讽刺的、甚至更人道的索累尔。像索累尔一样,他与新的停滞时代格格不入,他的时代在过去,那时他是拿破仑的军官。但与索累尔一样,他在今天也力图飞黄腾达,而更主要的是对发挥自己的能量,对实现自我的追求。他为大公服务(尽管不讨好他),善于变成不可或缺的人,他是反革命分子的首领,扼杀革命的人。但他所扮演的角色,他只把它当成手段,而不认为是目的。为了吉娜他随时准备抛弃这一切,几乎像乞丐一样只身离开巴马,他爱的不单是她这个女人,而是体现了毫不妥协、同时也体现了他未实现的人生计划的女人。

这样的莫斯卡和于连·索累尔一样,是完全可以理解的,如果用外在和内在的两种尺度来衡量他:宫廷悲喜剧演员和甚至需要在小说形象和事件结构的联系和互动中用心理分析的全部色彩予以说明的人。在与吉娜的关系中,他爱她,也为她担惊受怕;在与法布里斯的关系中(莫斯卡为了她而帮助他,也为她而吃他的醋),甚至还在与头几章勾勒出的引子所创造的广阔的历史前景的联系中。

·195

巴尔扎克在上面已经提到过的《贝尔研究》中对《巴马修道院》给予极高的评价。但是他建议作者尽量压缩引子,删去小说的最后几页,因为据他的看法,“当莫斯卡伯爵夫妇返回巴马,法布里斯被任命为大主教时”,结局已经来临。“一场伟大的宫廷喜剧(巴尔扎克认为这是小说的真正情节)已经收场。”而此后的法布里斯和克莱莉娅的恋爱史和他们的死与这场喜剧没有直接关系。得到名声如此之高的作家的盛赞,司汤达既高兴又惶恐,试图进行相应的修改。但毫无成果,因为他有他自己的小说结构观和小说逻辑观。但是,对巴尔扎克的一条批评意见,司汤达当即十分坚决地不同意,它涉及的是修辞问题。

他们之间的分歧如下:司汤达把修辞点缀单纯看做是把思想传达给读者的手段,而巴尔扎克则给表达技巧留下了一定的自主性——表达技巧应该是“流畅完整的”、“精心推敲的”,即独立于具体内容的修饰物。

司汤达因为浪漫主义风格的词藻华丽和虚假的激情,“好看的外表”而不接受它。不过,卢梭的风格,甚至《宿命论者雅克》的作者狄德罗的风格因同一原因也不合他的口味。使他厌恶的不是特定的流派,而是更普遍的倾向。他力求真实、明晰、准确,他在给巴尔扎克的信中写道:“在写作巴马《修道院》时,我每天早上都读两三页公民法典,以便能找到适当的色调。但得到的更多——所叙述的内容和它的形式(不仅是语言形式,而且还有情

感形式)之间的协调一致。"

司汤达的最后一部小说《拉米埃尔》没有完成。不过,这次中止这部小说的不是情绪的变化或是兴趣的消失,而是1842年3月22日的脑溢血。

8. 巴尔扎克

奥瑙瑞·德·巴尔扎克(原名巴尔沙,1799—1850年)比司汤达稍晚一些开始写作。他没有机会伴随拿破仑的军队出征,无论是成功的还是失败的,他根本没有在军役或公务上消耗过自己的年华。他在一所巴黎的中学毕业后,在巴黎大学旁听了文学课程,他决定成为一名作家。从这一刻起直到生命结束(如果不算1826—1828年间的短暂时期,那时他试图在出版、报纸、印刷厂等领域中碰运气),巴尔扎克主要从事写作长篇小说、短篇小说、中篇小说、随笔、剧本、文章。他是新时代职业作家的典型。

他为了挣钱而着手文学工作,指望它能比在律师事务所的等级阶梯上的艰难前进更快、更可靠地引向成功。在几次未完成的试笔之后,他从他认为最能满足需求,但与他的天赋格格不入东西开始,从古典传统的诗体悲剧《克伦威尔》开始,但它失败了。不过,最初的散文尝试给他带来的运气也大不了多少。这主要是模仿拉德克利夫和沃波尔的"哥特式"小说(开始时是与有经验的匠人合作,后来自己写),如《比拉格的女继承人》(1822)、《阿登的副主教》(1822)等。那里的布景都是年久失修的城堡、骷髅、秘密,出场的都是极可怕的歹徒,完成的是血腥的谋杀,居主宰地位的是撒旦的热情和浪漫主义的精神恋爱。1836年,那时他已经成名,他再版了这些小说中的几部,但用的是笔名奥拉斯·德·圣欧本。虽然笔名是公开的秘密,巴尔扎克毕竟不敢承认这些书是他写的。

不少研究者不止一次受到这样的诱惑,把早期作品彻底从巴尔扎克的创作中删除。不过没有它们,作家的形象就不完整了。此外,它们起了独特的试验田的作用,由于在它们之后,在充满了为出版和印刷厂操心的间歇(诚然,在这段时间中《婚姻生理学》的初稿已经基本上完成)之后,巴尔扎克向世界展示他是如此成熟的作家,这又使他的一些研究者受到了另一种诱惑:认为似乎从《最后一个舒昂党人(或1800年的布列塔尼)》(1829),特别是从《私人生活场景》(1830)开始,作为艺术家的他已经几乎不再成长。

《最后一个舒昂党人》是巴尔扎克署其真名的第一部作品。1843年,关于这部小说他对甘斯卡亚指出:"这里有全部的库珀和全部的司各特,此外还有他们两人谁也没有的热情和独特的精神。"他以此指出了他所依靠的

和超越的传统。在小说中，库珀的东西少一些（这主要是模仿库珀的“印第安的”异域情调完成的对布列塔尼农民生活的描写），而司各特的东西多一些。

在这里，他追随库珀和司各特堆砌可见的物质生活的细节，追随司各特把一对恋人的命运和社会局势联系起来（这里则是与保皇党在旺代和布列塔尼的叛乱，与共和党人为镇压它所做的努力，与导致雾月十八日政变的共和国本身的矛盾，与富歇和与他类似的人的叛变和对他们的处决联系起来）。不过在表现热情方面，巴尔扎克没有追随司各特。“致命的”热情被推到小说的前景中。两位主人公的天性都是矛盾的、冲动的，很容易从炽热的爱转为强烈的恨，最终成为自己高尚的热情的牺牲品。

《最后一个舒昂党人》是从早期巴尔扎克到成熟期的巴尔扎克的过渡阶段，也可以说是从浪漫主义到现实主义的过渡，如果巴尔扎克独特的浪漫主义已经发生种种变化，不再存在于所有他后来的全部创作中的话。

“历史老得很快，因为不断产生新的、激动人心的利益。”在《一桩无头公案》(1841)中巴尔扎克这样说道。而他在1843—1844年间写的未完成的小说《小布尔乔亚》中则是这么说的：“在1806年是适当的东西，在1826年就变成可笑的了。”这些格言（它们的数量可以大量增加）证明作家观察到的社会生活变化不定和历史运动的迅速。所有人都能看到这点，但远非所有人都能看到事件的真正意义和它们的内在的辩证联系。而巴尔扎克看透了时代的实质，它在于规模巨大的、坚决彻底地重新分配财富和所有权，即在于这种首先是经济的、逐渐导致政权从贵族手中转移到资产阶级手中的现象。在生活舞台上晃动着无套裤汉的红帽子，大卫画布上共和国外衣上的坚硬褶子，督政府成员的楚楚衣冠，拿破仑的雄鹰和金钱缝的元帅服，皇家骑兵头上的羽饰和神甫身上的黑色长袍，而在这些不断变化的装饰的阴影下流动着“真正的”生活：卖通心粉的人进行面粉投机，葡萄园主购买土地，高利贷者在放高利贷，银行家通过假破产发大财，报业老板通过一帮雇用的笔杆子制造舆论，庄园的管家盗去庄园主人的财产，他们一起排挤过去的局势的主人——王国的旧公爵、伯爵或帝国的新公爵、伯爵，把他们逼进角落，使他们沦为乞丐。

这样一来，决定性的重大变化不是发生在国王的议事大厅中，不是在战场上，不是在外交会议上，而可以说是发生（或至少是酝酿）在生活范围中——在客厅中，在公证所中，在唱低级歌曲的女歌手的小客厅内，在家庭悲剧和田园中。私人生活获得了最重要的意义，但不是纯粹的私生活，而是作为整体的一部分的私生活，甚至是作为社会生活的特有形式，即由新的资产阶级偶像——无孔不入的个人主义——产生的形式。

对时代的这种看法决定了巴尔扎克的处世态度，决定了巴尔扎克的现实主义的性质。经济高于一切决定了物质世界的分量和它的明显的决定性；纯个人的生活和官方生活之间的相辅相成促使他去建立因果系列，确定联系，顽强地、锲而不舍地、循序渐进地寻找把人物和事件联系起来的结；而这本身又是接受现实——首先是社会群体——授意的；历史存在的动态意识使这种统一变得复杂、不稳定，使它在每一具体时刻与自身不同；个人被看成是不断运动的历史的原子，这个原子被该运动卷走，也是由运动而形成的。

197 •



巴尔扎克 版画（根据 1842 年的银版照片制作）

巴尔扎克意识到革命成果是不可逆转的，就首先揭示了它的经济意义，并断定在新的和平的形式下，革命仍在继续。1789 年革命只是整个时代的一个读数点，同时也是它的统一的基础。巴尔扎克在相对有限的一段政治史中指出的统一，推动了对更全面的哲学性的探索。在《对于绝对的探索》（1834）中，瓦尔塔萨尔·克拉斯搞化学实验与其说是渴望掌握制造钻石的秘密，不如说是想掌握物质的奥秘，深入到所有物质的起因中。路易·朗裴，同名中篇小说的主人公，庄重地宣布世界亘古以来的统一。

但是，不论统一怎样吸引巴尔扎克，他并不把它看成是一块牢不可破的磐石。小说《古物陈列馆》（1838）中的老公证人舍涅尔在思考 1793 年的“破坏活动”时想道：“耕耘和播种之后，来临的将是收获季节。”巴尔扎克遇到的就是这个季节。

巴尔扎克的真正创作从 1830 年革命即将来临时开始，到七月王朝时期结束。不过他的大部分作品的题材都是复辟时期的。《高布塞克》（1830—1835）、《驴皮记》（1831）、《夏倍上校》（1832）、《被遗弃的女人》（1832）、《都尔的本堂神甫》（1832）、《十三的故事》（1834）、《高老头》（1835）、《幽谷百合》（1835）、《塞沙·皮罗多兴衰记》（1837）、《古物陈列馆》、《幻灭》（1837—1843）、《娼妓的奢华与穷困》（1838—1847）、《农民》（未完成，1837—1844 年），这只是其中一部分。我们可以看到，在这张书单上有作家

大部分最著名的作品。

在创作了《私人生活场景》的几年之后，巴尔扎克在《人间喜剧·导言》中写道："……我对……私人生活事件，对它们的原因和准则，都是十分重视的，甚至不亚于历史学家们迄今对各民族公共生活事件的重视。"这一主题在《猫滚球布店》、《苏镇舞会》、《双重家庭》中得到体现。一个艺术家爱上了呢布商的女儿，他们结婚了，但他们的婚姻并不幸福，因为艺术与市民习气是水火不相容的。一个年轻的女贵族轻视一个在布店工作的年轻人的爱，因为她幻想中的丈夫应是法国贵族，并因此受到惩罚：年轻人继承了贵族爵位。一位法院高级官员与妻子不能相互理解，养了一个姘妇，她是个温顺的姑娘，是拿破仑军官的遗孤。最终田园生活破灭了，"外室"爱上了别人，忌妒把伯爵折磨的憔悴不堪。

·198

对二十至三十年代转折时期的当代日常生活的兴趣不仅是巴尔扎克创作的突出特点，它也为如雅南的这类小说——如《死驴》(1829)、《忏悔》(1830)——所固有。不过，巴尔扎克对这一题目的解决方法有明显的独到之处。

"为了理解这个场面的实质，应当暂时忘掉它的出场人物并听完有关以前的事件的故事……那时，从这两部分中得到一个故事，它根据巴黎生活的规律朝两个不同的方向发展"，因此在《双重家庭》中引入伯爵德·格兰维尔的以前的经历。类似的作者干预对巴尔扎克的写作方法来说是典型的，在整个《人间喜剧》中都有迹可寻。它的功能是尽可能地发现、揭示一切后果的原因。

这一方法要求描写人物的外貌，因为它能暴露人的个性；描写服装是因为服装不仅是时代的标志，还是财产状况和社会地位的一面镜子；描写室内布置陈设是因为，"如果说可以根据家门判断一个女人的俗气是对的话，室内陈设就能更好地反映女主人的性格"；描写街道和建筑物是因为"如果建筑风格是风俗的体现者这一真理什么时候得到过证明的话，那当然是在1830年起义之后，在奥尔良家族统治的时候"。

在写作《私人生活场景》时，巴尔扎克继续同情共和主义者和自由主义者。这也体现在他对资产阶级和贵族的态度上。

他在迎接1830年革命时并非没有热情，但他很快就清醒了。他在随笔《一年中的两次相逢》中写道："大屠杀之后是胜利，胜利之后是分配，那时胜利者比失败者多。"

1830—1837年间，巴尔扎克写了几部后来纳入《哲理研究》中的作品。据巴尔扎克的观点，所有这些东西的主要特征是哲理的充实。如果说《驴皮记》、《路易·朗裴》、《对于绝对的探索》具有这一特征是无可非议的话，

对《无人知道的杰作》(1831)、《长命水》(1831)、《改邪归正的梅莫特》(1835)、《塞拉菲塔》(1835)就应该有一定的保留,而《永别》、《耶稣基督在佛兰德》(1831)、《红色饭店》(1831)、《柯内留斯老板》(1831)、《玛拉娜母女》、《海滨惨剧》(1835)、《被诅咒的孩子们》(1831—1836)、《冈巴拉》(1836)能称为哲学作品的话,则只能在德国浪漫主义诗人一般赋予哲学一词的意义上。

人们往往认为幻想是未来的《哲理研究》作品的另一个特点。但它只存在于《驴皮记》、《长命水》、《改邪归正的梅莫特》、《塞拉菲塔》中,也许还在《对于绝对的探索》中,而且在程度、功能、形式上均不相同。

《驴皮记》中,属于幻想的只是主要情节的前提——创造神话的抽象符号和独特的解围之神:写满了古代文字的一块驴皮,它能满足它的主人的所有愿望,但它在这一过程中不断缩小,因为每一个愿望都是迈向致命的结局的一步。在其他方面,小说如果失去了日常生活描写的特点,则无论如何没有失去历史可靠性。拉法埃尔·德·瓦伦丹的故事就是冷漠、自私自利的社会腐蚀、戕害年轻人的故事,这是"幻灭"的变奏之一。

《驴皮记》中主要不是揭露复辟时期社会的症结,而是表现它的害人本质:追逐金钱、地位和感官享受,这种忙碌不能给人带来应有的满足,也不能带来精神的自由。当拉法埃尔得知他成了六百万法郎的继承人,看到驴皮已经缩小,巴尔扎克指出:"世界属于他,他无所不能,不过他已经什么都不需要了。"

把德·瓦伦丹的情况从自然的、与生活类似的因果关系系列中肢解出来,巴尔扎克得以把它推向极限,同时使它变得荒诞,使它成为社会制度崩溃的鲜明证据,当时,社会的崩溃尚未来临,但是作者已经想象到它将出现在其必然的演化尽头的某一点上。

199· 在《改邪归正的梅莫特》中,幻想的功能完全不同。情节发展取自英国作家梅图林的"哥特式小说"《漂泊者梅莫特》(1820)——一部关于把灵魂出卖给魔鬼的人的中篇小说,被巴尔扎克用来揭示金钱的权力。幻想形象在这里被讽刺性摹拟贬低了。故事的顽皮的结尾就是对这点的证明:随着灵魂的反复出卖,魔鬼的力量也从一个人的手传到另一个人的手中,最后传丢了,巴黎生活的肚子居然把魔鬼消化了……

在《对于绝对的探索》中,幻想(它可以称为"科学幻想")只是略微涉及:须知始终不清楚瓦尔塔萨尔·克拉斯制造出了人造钻石没有,在死前领悟了绝对的奥秘没有,或这只是令人——别人和他本人——觉得是这样。实质上,这点并不重要。重要的不是结果,而是过程——即克拉斯抛弃了妻子,使孩子们沦为赤贫,几十年来,除了自己的化学试验什么都不考虑,在

蒸馏瓶和坩埚旁度过了一生。

狂人的热情并不是这个人物的个人特性。《哲理研究》中的大多数人物都被它感染——老画家弗兰豪菲尔，他发狂似地画他那“空前的杰作”，逐渐把它变成“色彩涂抹的大杂烩”；老作曲家冈巴拉狂热地献身于他的“荒诞的音乐”；病态的吝啬鬼柯内留斯，还有短篇小说《永别》中的德·苏西将军，在十分富足的生活条件下因思念他的情人而开枪自杀；年轻的路易·朗裴，他以不能胜任的脑力劳动使自己发疯。

但是，热情的俘虏也栖息在巴尔扎克在那几年所写的作品中，不过调子稍有不同。

巴尔扎克指出，劳伦斯·斯特恩的《项狄传》(1759—1767)中的托比叔叔是模式，他的很多人物都是按照他塑造的。斯特恩是在“……滑冰……的基础上”，即在某种突出的、非常出圈的恶作剧的特点上做这事的。巴尔扎克也如法炮制：他的葛朗台首先是个守财奴，高布塞克是吝啬鬼，高立欧是爱女儿的慈父，这里也受到了他评价极高的莫里哀的影响。不过，巴尔扎克首先是他自己的世纪、解放出巨大的人的能量的时代之子。热情对他来说就像对司汤达一样，不单纯是艺术问题，而是世界观的问题。但是，如果司汤达总是毫无保留地站在热情一边的话，巴尔扎克则试图以双重态度对待它。一方面，他认为“热情赋予外表上最柔弱的、最软弱的人以超过所有自然力的反抗的力量”，因此“杀死热情就是杀死社会……”而另一方面“热情就是极端，这是恶”。他就是这样描绘它的。他甚至连高布塞克和葛朗台也不完全否定，虽然他们为财神而献身，也不为高立欧辩护。弗伦豪菲尔和冈巴拉的情况更加复杂，这两个人都是大艺术家。作家把不少自己有关艺术的思想放入他们的口中，但他们的创作偏激是疯狂的、破坏性的。这种说法对科学家——瓦尔塔萨尔。克拉斯、路易·朗裴——也适用，他们的伟大目标未能使他们的手段变得神圣。

巴尔扎克的“哲理中、长篇小说”展示了它们与浪漫主义美学和诗学的起源上的联系，特别是与它的德国分支的联系，这点与司汤达不同。不过，巴尔扎克的这一联系也是矛盾的。它本身包含着倾向浪漫主义方法的成分，同时又排斥它的那些公理。可以说，这是为巴尔扎克正在形成的现实主义服务的浪漫主义。

巴尔扎克对七月革命结局的反应不局限于“哲理中、长篇小说”和其他用“疯狂派”方法写成的作品，如《十三的故事》，其中出场的都是强大的黑社会的人物，鲜血横流，所做的都是令人胆寒的犯罪。与此同时，他继续写他那已经开了头的《私人生活场景》。

用巴尔扎克本人的话来说，在《欧也妮·葛朗台》中发生的是“在没有毒

药、没有匕首、不流血的情况下的资产阶级悲剧，对出场人物来说，它比发生在著名的阿特里德家族中的惨剧更加残酷”。小说情节在其中展开的环境，如同在《猫滚球布店》或《苏镇舞会》中一样，是平淡凡俗的物质环境。但其中毕竟还是有某种新东西。革命的教训使作者对资产阶级的态度发生了重大的变化，在它的平静的生活中酿成的悲剧，据他的看法，使对阿加门农的谋杀、追赶俄瑞斯忒斯的复仇女神的盛怒都黯然失色。

现在，巴尔扎克倾向于把自由主义和那帮围在“银行家的国王”路易-菲利浦宝座旁边的无耻贪婪的得势之徒等同起来。他离开了他曾一度与之合作的共和主义者的《漫画报》，与正统派接近，在他们的报纸上发表文章，甚至在1831年写了一个短篇小说《动身》，他在其中表达了对查理十世的好感并抱怨将他驱逐出国。

200· 不过，巴尔扎克并不是那么彻底的正统派，与其说他是被推翻的王朝的朋友，不如说是它的敌人的敌人。他之所以赞成波旁王朝，只是两害之中择其“轻”。他通过自己的一系列人物——如达尼埃尔·德·阿泰兹(《幻灭》、《卡迪央王妇的秘密》1839年)、贝纳西医生(《乡村医生》)、贵族鲍恩和工程师热拉拉(《乡村本堂神甫》,1839—1841年)——的中介，捍卫君主制和天主教，尽管他可能不相信上帝，至少已体验不到任何忠君的感情。专制君主和教会对他来说是旨在阻挡汹涌的社会潮流以防其泛滥的政治堤坝。不过，这一潮流在他眼中只是资产阶级的潮流，而不是其他潮流。

《乡村医生》这部小说并不追求特殊的艺术成就，但却是纲领性的作品，因此在作者生前就再版了几次。书中的贝纳西以自己的改革为偏僻贫穷的山区造福，他详细地阐述了自己的(也是巴尔扎克的)政治观点和经济观点。强大的、精英统治的国家、牢固的等级财产、选举权只属于那些有才有钱的聪明人，这就是政治信念。贝纳西依据它来批评当今的法国生活。

不过他同时说，“今天，一切都已经变了，我们应该按时代的本来面目来接受它”，换言之，应该像重视必然性一样地重视资产阶级的胜利。尽管他们制造了不少恶，但他们目前还是社会进步的一部分，甚至是它的动力。巴尔扎克鞭笞世纪的恶习，把它的溃疡拿出来示众，但他还是爱它，爱它那反差强烈的对比，爱它那忧郁的诗歌，爱它那空前的敏捷多变。

巴尔扎克明显地偏爱贵族资产阶级，首先把他们当成具有传统优势的等级，在作者的观念中，没有他们任何社会平衡都是不可思议的。不过，贵族是最好的，是更完善的个体，甚至不仅因为他们是更高雅文化的承载者(司汤达也一样)，而是多少世纪培养出的德性的体现，它与对利益的斤斤计较、工于卑下的算计格格不入。这样的贵族有《古物陈列馆》中的老侯爵德·埃斯格里荣，《禁治产》(1836)中的侯爵德·埃斯帕尔，不是《幽谷百

合》而是《夏娃的女儿》中的费利克斯·德·万德涅斯。不,连他们也不理想:德·埃斯格里荣是个天真的、充满偏见的活古董;德·埃斯帕尔不顾一切地渴望弥补他的历代先人造的孽,也是一种狂人;德·万德涅斯为了挽救痴情于虚假的文学名人的妻子而编织了一个巧妙的阴谋。毕竟德·埃斯格里荣是伟大的,德·埃斯帕尔是高尚的,德·万德涅斯是善解人意、宽宏大量的。

Б.列伊佐夫指出了巴尔扎克对贵族好感的又一个原因:它与他的以保守作家、德·博纳德子爵的观点,首先是他的反个人主义的热情为依据的那部分哲学相合。巴尔扎克写道:"我认为,社会的真正基础是家庭,而不是个人。"如果不是贵族,不是由"祖国之父"领导的君主制,谁能更充分地体现家庭思想呢?

而且不能排除,其中有不少附庸风雅的成分。别林斯基对巴尔扎克的嘲笑毕竟也不全对,他说:"……这位巴尔扎克先生,圣日耳曼莱昂市郊区的荷马,他只是在大街上对它有所了解……"因为巴尔扎克先生了解他的贵族,看到了它的"奢华"与"贫困"。恩格斯写道:"他的伟大作品是对上流社会必然崩溃的一曲无尽的挽歌;他的全部同情都在注定要灭亡的那个阶级方面。但是,尽管如此,当他让他所深切同情的那些贵族男女行动的时候,他的嘲笑是空前尖锐的,他的讽刺是空前辛辣的"①。

未必能把所有这一切都说成是资产阶级思想家的观点。毋宁说是独立的现实主义作家的立场,虽然他在思考在他眼前发生的历史时是自相矛盾的。

《无神论者望弥撒》中送水人布尔热,在未来的医学之星德普列恩年轻贫困时照顾过他,对这个送水人的描写充满温情;对《夏倍上校》中的老兵魏尔尼奥也可以这么说,他收留了这个令人惊讶又典型的故事的主人公(人们认为他已在埃洛附近被打死,继承了他的巨额财产的妻子也不认他)。神话《耶稣基督在佛兰德》完全建立在善良的穷人和凶恶的富人的对照之上。而且在小说《农民》中我们也可以读到:"农民因自己的沉重的人生而伟大,而富人因其无聊的奢望而渺小……"巴尔扎克在其许多作品的字里行间不只一次地提到压迫、对劳动者的剥削(哪怕只是一带而过)以及孕育着不断增长着的要爆发的愤怒。 ·201

过分夸大巴尔扎克对人民的爱也没有必要。在刚刚做过摘引的那部小说《农民》的前言中,他嘲弄说:"我们美化罪犯,怜悯刽子手,我们几乎把无

---

① 《马克思恩格斯全集》第37卷,第42页。

产阶级奉若神明!”而对农民做出这样的鉴定:“这个由革命制造的反社会的因素有朝一日会吞掉资产阶级,就像当初资产阶级曾吞噬了贵族一样……”

巴尔扎克的好恶在很大程度上是由更狭义、更严格的意义上的正面人物所表达的,这类人物往往是次要人物。而在巴尔扎克那里,这意味着他们取自生活,被作者观察过的比例,要比经过概括和典型化的主要人物高不少。值得注意的是,其中有不少共和主义者,如米歇尔·克雷斯蒂安(《幻灭》、《卡迪央王妃的秘密》)、牺牲在街垒上的主人公或尼雪龙(《农民》),这是正直和直率的体现。

然而,巴尔扎克一般不把人的尊严固定在这种或那种他所信奉的信仰上,即便拿小说《幻灭》中著名的科学家和诗人的联合会为例。进入该会的有共和主义者克雷斯蒂安、日罗、毕安训,但小组的灵魂是君主主义作家德·阿泰兹,由于他的组织才干和高尚人品。德·阿泰兹这个人也可能是其创造者本人的一面理想化的镜子。

巴尔扎克的正统和爱人民、历史主义和“经济主义”,他对贵族的好感和对消灭它的十九世纪的赞美,所有这一切合在一起,勾勒出他对时代的主要社会力量——资产阶级——的概念。

在巴尔扎克三十年代的作品中,出现了对整个时代的道德批评,这个时代正是金钱至上、并以此败坏人际关系、使之丧失人性的资产阶级时代。这对现实主义作家巴尔扎克来说是很典型的。他不仅在每个人的形形色色的关系中来把握它,对阶级、阶层社会成分的观察也是在现实的背景中进行,并根据它在发展的这一或那一时刻的历史作用来评价。

“在交易中,葛朗台像老虎,像大蟒:他善于趴着,盘成一团,长时间窥视着自己的猎物,突然猛扑过去;他张开自己钱袋的大口,倒进了大量的钱币,然后平静地躺下,像消化食物的蛇一样;所有这一切他都做得不动声色、冷漠无情、有条不紊。”葛朗台是最典型的资产阶级掠夺者,他没有良心、怜悯和一切人类感情。巴尔扎克问道:“他难道不是当今世界信奉的唯一上帝的体现,信奉金钱万能的体现?”索漠的百万富翁并非平庸之辈,他的完整性和绝对彻底性使他不同凡响。正是这种彻底性使他濒临死亡时仍用“可怕动作”抓住了神甫递过来的金十字架。

纽沁根男爵也是巴尔扎克的巨人类型中的一个。他的欺诈性的破产是诈骗,社会普通成员犯了这种罪要被发配去作苦役。但恰恰是在欺诈中展现出男爵的金融天才;就是在这个意义上巴尔扎克把他的纽沁根与拿破仑相比。征服欧洲并改变了欧洲版图,创造了总体上来说最合理的国家机制的法国皇帝也是资产阶级时代巨人的某种象征。因此,在《高老头》、《幻

灭》、《娼妓的奢华与穷困》和剧本《伏脱冷》(1839)中出场的杰出罪犯雅克·科伦(他就是伏脱冷,他就是西班牙神甫卡洛斯·埃雷拉)被称为"苦役中的拿破仑"。他也是巨人,虽然巴尔扎克的研究者们迄今仍在争论,他是反社会的、反抗统治制度的力量,还是整合在制度中的力量?

巴尔扎克的巨人不仅把自己的意志强加给与他们接触的人物,也强加给包容他们的长篇小说、中篇小说和短篇小说的全部结构。这一般是篇幅不大的传记型作品,其中充满了描写、高谈阔论、财政统计或相关的理论议论。它似乎是从整个一大块岩石中粗糙地凿出来的。这类作品首先是《欧也妮·葛朗台》和《高布塞克》(虽然后一个短篇小说被叙述人德尔维尔的说教和他的听众的意见稍稍冲淡),在某种程度上还有《对于绝对的探索》和《路易·朗裴》。

不过,三十年代的巴尔扎克并不只是这样创作他的小说。对他来说,更符合他的本性的(至少是更常见的),不是那些围绕着资产阶级掠夺者的作品,而是围绕着他在道德方面的毁灭性活动结果的作品。

我们在《都尔的本堂神甫》中可以读到:"今天,每个人的生活都和巨大国家的生活联系在一起。"所引的这句话,可以作为巴尔扎克的这部并不是最流行的,但却极具代表性作品的卷首题词,它十分准确地反映了它的意义和结构。 ·202

一切都从鸡毛蒜皮、无足轻重的琐事开始。神甫比罗托是个不大聪明、洞察力不强的人,他发现他的公寓主人——老姑娘哈马尔千方百计地想把他赶出公寓。她的不友好并非只是由比罗托的策略失误引起的,老姑娘背后站着特鲁贝尔神甫,另一个房客:他的房间较差,他一心要报复。战争就这样开始了,它以主人公的彻底失败而告终。原来,神甫特鲁贝尔是牧师协会的有影响的活动家,巴黎的各方也介入了这场官司,其间诽谤诬陷不胫而走,比罗托的上层保护人却为了自己的幸福和前程退却了。确实,这里"每个人的生活都和巨大国家的生活联系在一起"。

在写这样的作品时,最需要关注的就是统一。不仅是把世界看成是不可分割的整体的巴尔扎克的处世态度,诗学需要它,文学技术也需要它:失去核心支柱的大厦会倒塌。支柱就是贯穿始终的错综复杂的情节,毫不减弱的兴趣。在《幻灭》中,德·阿泰兹对吕西安·夏尔东建议说:"好好加工你的情节,一会儿从侧面进行,一会儿从后面进行,简言之,在各个方面对它加工,不能让它千篇一律。"

但所有这些巧妙方法的需要都是为了读者,在巴尔扎克的眼中,它们本身并没有太大的价值。在《流浪艺术家王子》中,这部真实的中篇小说的作者德·拉·鲍德莱女士说过:"我不相信结局……应该想出几个结局,而且

要好好地想，以便展示艺术在力量上并不亚于事实。我的朋友，须知反复阅读文学作品只是为了细节。"而在巴尔扎克的观念中，第一次读一本值得阅读的书也"只是为了细节"。"细节"，这是描写，是联系，是事件的原因和内幕，几乎是没有消化的（只是概括和典型化的）真实生活的各个层面。巴尔扎克断言："事实是世界上最伟大的小说家，为了多产，应该好好地研究它。法国社会应该是历史学家，我只能给它当书记。"

在这个意义上，巴尔扎克的随笔获得了特殊的分量。上面已经说过，所谓的"风俗随笔"对许多欧洲国家的文学来说是最早的现实主义的课程。对巴尔扎克来说，他本人的随笔显然没有起到这种作用，哪怕只是因为他真正写的随笔几乎与《私人生活场景》同时开始。但随笔与他所有创造的有机类似，使之在随笔中可以更直观地看到巴尔扎克现实主义的特殊特征。

在《研究食利者的专著》中，我们可以读到："食利者的身高在五六码之间，他的动作多半是缓慢的……几乎所有这类人都用手杖和鼻烟壶武装自己……像'人'（哺乳类）类的所有个体一样，他面部有七窍，显然有完整的骨骼系统……他的脸色苍白，脸的形状往往是葱头形的，没有特征，这成了他的最典型的特征。"这段描写极其完整、概括。

类型、典型是十九世纪现实主义诗学的支柱。而在巴尔扎克的诗学中，它们的负荷特别大。他不倦地强调他的主人公及其周围生活环境的典型性和普遍意义。这里只举《婚约》(1835)中的一个例子："一劳永逸地决定波尔和颤栗地期待的埃万赫利斯塔的未来的几个场面，是在起草婚约中的讨价还价的场面，这样的场面发生在所有的贵族和资产阶级家庭之中，因为大小的金钱考虑都能同样强烈地点燃人类的热情。"

正如我们看到的那样，巴尔扎克并不隐瞒，他写的每一本书都是为了阐明社会生活的某个方面，支持人的美德，揭穿风行的社会恶习。

这个目的本身就要求形象突出和夸张，情节紧凑。像是与自己进行争论一样，巴尔扎克断言说："我不厌其烦地反复说，自然真实任何时候都不能成为艺术真实……"

在"诗人"的巴尔扎克式的主观自由和他的"历史学家"、"书记"的角色之间，当然存在着矛盾。但它并不像它可能显现的那么大。这是现实主义的同一个概念的两个方面，只不过是分别取自甚至是人为对立中的两个方面。一个指的是材料，另一个指的是对材料进行加工的手段，即在每个特定的场合中被历史材料所决定的特殊艺术手段。

203 ·

巴尔扎克不仅强调人物的外表，还强调他们的行为和环境的诱发行为。《贝姨》中的玛涅弗夫人肆无忌惮、十分露骨地嘲笑她的老态龙钟的情人尤洛男爵和克雷维尔；泰奥多兹·德·利亚·佩拉德，这个新答丢夫，在《小

资产者们》中像个外省的悲剧演员一样演过了头，拼命追求婶婶弗拉维亚介绍的科尔雅利；在《娼妓的奢华与穷困》中，不幸的埃斯特尔找不到其他出路，就在她得知她已成为高布塞克的继承人之时，自杀了。所有这一切并不是缺乏技巧，而是自觉程度不同地实现作家的目的。

总之，巴尔扎克的真实与逼真不太相符，这点对他的全部创作都适用。从这个角度看，如果在三十年代和四十年代之间有区别的话，那就在于巴尔扎克在三十年代偏重现实，四十年代则偏重把现实漫画化。

巴尔扎克的"第三种写作手法"（他写作《比拉格的女遗产继承人》和《百岁老人》的手法，被认为是第一种手法），首先是来自法国现实的种种变化。反过来，它们又多少改变了巴尔扎克对资产阶级关系本质的看法。

三十年代后半期，七月王朝的实质已经暴露无遗，它的所有弊端也已经成熟。在帝国和复辟时期，金钱已经成为主要力量、最高的上帝。但是这一资产阶级的真理还没有完全公开。现在，它已经无须遮掩，也不再需要为它的确立而和谁进行战斗。巨人都死光了，平庸已经君临天下。在《不自知的演员们》中，毕克西乌说道："如果我们以前还有高布塞克、日龚涅、戛布瓦索、萨曼农这些最后的罗马人的话，现在我们只能满足于与随和的、衣冠楚楚的债权人沃维涅打交道了。……请注意观察他……您会看到金钱的喜剧……"

这出"金钱的喜剧"在以前关于资产阶级的观念上投下令人清醒的光。在《娼妓的奢华和穷困》中描写的事件（还有《纽沁根银行》中的事情）都发生在复辟时期，但在这里，巴尔扎克已经拒绝把纽沁根与拿破仑相比较：对巴尔扎克来说，他已经不是巨人了。

让资产阶级失去提坦精神的桂冠，在《阿尔西的议员》中达到其独特的高峰。把蠢人鲍维扎日的可笑的成功与拿破仑的战役相对照，是为了讽刺、贬低这两个人。

资本主义在道德方面的破坏性，它与人身上的一切人性的东西格格不入，对巴尔扎克从来就不是什么秘密。在这个意义上，他始终是批判现实主义者。但是在三十年代末，作者开始发现，资本主义对其本身也有破坏性。这给了他的批判态度以新的推动，使它具有新的方向。巴尔扎克再也体验不到对他的十九世纪，对他的法国的与惊喜和崇拜混在一起的憎恨；他蔑视它们。现在，从他笔下显现出来的资产阶级世界往往是丑角滑稽剧，尽管这场丑角表演的许多面具是可怕的。

巴尔扎克的所有这些领悟，新的悲观主义不能不对其后期作品的形式、风格、结构产生影响。

在这个意义上，其中最能说明问题的是《不自知的演员们》，这是一出依赖程式化情节的胚胎的时事讽刺剧。不过，它是巴尔扎克这一时期最差的一本书。《幻灭》、《娼妓的奢华与穷困》、《邦斯舅舅》、《贝姨》、《农民》，这些书更好、更复杂，但它们没有展示如此鲜明的这一阶段的特点（顺便说说，这也证明在巴尔扎克创作的各个阶段之间没有明确的界线，《人间喜剧》的作者的“各种笔法”是彼此渗透的）。

“个人不断地与利用他的制度作斗争，与此同时，他也力图为自己的利益而利用制度”，这一主题早在《都尔的本堂神甫》中就已经形成，《幻灭》，更确切地说，是吕西安·夏尔东——多才多艺、天性高贵的美男子——是其中的主角的那些部分，写的就是这个主题。他渴望征服社会，在世界上占据适当的位置。最终他失败了。以埃雷拉主教面貌出现的雅克·科伦奇迹般地把他从结局时不可避免的自杀中救了出来，而在《娼妓的奢华和穷困》中，他把吕西安变成了自己可怕的虚荣心的驯服工具。在《高老头》中开始自己道路的拉斯蒂涅走过了《人间喜剧》中的好几部作品，从一个天真的、一无所有的外省青年变成富翁和内阁成员，而吕西安在与社会制度的搏斗中失败了。为什么赢家偏偏是拉斯蒂涅，这只能猜测：没有在追逐名利本身的途中描绘他，或只是间接描写——在《纽沁根银行》中，毕克西乌讲述了他的成功，而对吕西安失败的每个阶段都进行了全面的跟踪。而失败的原因是不老练，有时是主人公不愿彻底适应周围的出卖灵魂、卑鄙可耻、冷漠麻木。吕西安的性格不稳定、软弱、人格分裂，但仍有其不同凡响之处。

204·

《幻灭》在艺术内涵和篇幅两方面都堪称巨著。据许多研究者的看法，这是巴尔扎克晚期创作的特征之一。如万·格里夫佐夫就把“篇幅巨大、人物众多、许多小故事交替出现……情节长，最后还有尖锐的讽刺性”归于这类特征。

但是，如果考虑到《幻灭》和《娼妓的奢华和穷困》都是由三个单独的中篇整合起来的话（每部小说含有三个中篇），那么，更可靠的应该是其他特征。特别是对“斗争过程”的兴趣产生了几乎是侦探小说般的错综复杂的情节，它贯穿全书，把众多人物和事件引入自己的轨道之中。如在《古物陈列馆》（德·奥勃洛米耶夫斯基认为，巴尔扎克的“第三种笔法”由它开始），这是杜克洛亚齐埃的阴谋，他是资产阶级暴发户，因德·埃斯格里荣拒绝与他攀亲而憎恨此人；在《贝姨》中，这是借马奈弗夫人之手实现的女主角对于洛一家的报复，这是被欺负的穷亲戚的报复；在《邦斯舅舅》中，则是围绕着垂死的收藏家的藏画而展开的明争暗斗。

在《农民》中的这种阴谋具有极大的社会意义。前拿破仑手下的高官蒙戈奈将军赶走了他购买的庄园的前总管高贝丹。高贝丹与高利贷者里谷、

前宪兵苏德利狼狈为奸，唆使一直偷他树林里的木柴和他田里的庄稼的农民反对将军，最终挤走了他。这里重要的与其说是屈辱和复仇感，不如说是对发财的渴望。木材商高贝丹和他的同伙——十足地道的平庸之辈（如果不算与葛朗台略微相似的里谷的话）——代表着一股可怕的力量。波旁家族还坐在御座上，蒙戈奈还没有失去影响：他在省政府和法国政府中都有亲戚、朋友。但这只是权力的影子，真正的权力在敌视他的“三人联盟”手中，像恶性肿瘤一样，它吞噬了市政府、各级行政机构、法律机构。

巴尔扎克不站在将军一边（他也是一种暴发户），但他是后者敌人的敌人。

在巴尔扎克的晚期作品中，特别是在《娼妓的奢华与穷困》中，“疯狂”诗学的成分再度产生。诚然，是在独特的折射中：多少秩序化了的贵族资产阶级世界和“哥特式的”地下犯罪世界发生暴力冲突（通过让·科伦和可怕的老太婆圣埃斯台夫）。四十年代，巴尔扎克转向侦探情节和都市主义的“异国情调”，有时被解释为对“小品文小说”的让步。从埃米尔·德·日拉登在其《新闻报》上开辟小品文小说专栏后，经常缺钱的巴尔扎克很愿意把自己的作品在报上连载，例如《娼妓的奢华与穷困》的大部分就是以这种方式发表的。

巴尔扎克几乎从一开始就倾向于将构思和它的体现综合、统一起来，他的这种追求既是作为社会的历史学家的追求，也是作为艺术家的追求。早在《私人生活场景》第一版时，他就考虑到要搞一个系列，从 1831 年开始，更大规模的系列计划已经成熟。在 1834—1836 年间，计划落实了，这是十二卷一套的《十九世纪风俗研究》，最后，在 1840—1841 年间（在两封致甘斯卡亚的信中）决定了巴尔扎克一生的全部创作的最后名称：《人间喜剧》。在其著名的导言中，作者阐述并论证了这部宏大史诗的结构：第一部分是《风俗研究》，第二部分是《哲理研究》，第三部分是《分析研究》。



巴尔扎克的小说《德·拉尚特里夫人》的卷首画
刊登在 1834 年 9 月的《缪泽·德·法米伊》杂志上

《人间喜剧》首先是《风俗研究》。它们分为《私人生活场景》、《巴黎生活场景》、《政治生活场

景》、《军队生活场景》、《乡村生活场景》几部分，它们不仅是巴尔扎克卷帙浩繁的作品中最大的一部分，也是最有分量的一部分。

这些“场景”的意义并不能被主题、材料、它充实的社会内容、人物类型的形形色色和历史真实的观察角度的多种多样所穷尽。尽管从这个角度来看，巴尔扎克所做的一切也堪称丰功伟绩了。

《风俗研究》不仅有令人惊讶的渊博，还有进入其中的一切的史无前例的完整性，它们之间有机的、内在的相互作用。关于自己的每一本书，巴尔扎克这样写道：“仅仅是一部关于社会的宏大小说中的一章而已。”社会是统一的，仅此一点就能够把它的编年史融为一炉，但不能把它看成小说。《人间喜剧》诚然是部“小说”，它在自身中溶解并重铸个别的、在不同时间甚至根据各种不同的局部理由写出的一块块的东西。但是在进入其中之后，它们似乎牺牲了自己的特点，融入体裁特点之中，这样就成了某种更宏大的作品的“章节”。

拉斯蒂涅从《驴皮记》来到《高老头》中，德·雷斯托一家和马克西姆·德·特拉伊来自《高布塞克》。他们是《人间喜剧》中第一批“重新出现”的人物，其后每出一本书，这样的主人公就越多，他们之间的联系也越来越复杂，越来越牢固，行动的连续性就这样形成了。构成《人间喜剧》的个别长篇小说、中篇小说、短篇小说的情节，则退到后景中，像生活本身一样的无休止的运动，走上前景，这一运动方向不同，混乱不堪，同时又是合乎规律的，在其途中，总有什么东西断裂，然后又连结起来，它有时偏离方向，钻进死胡同，后来又进入轨道。

在这里，首先应该寻找对巴尔扎克不相信结局的解释，这种不相信在很大程度上是由作为综合体和统一体的《人间喜剧》的结构造成的。

在法布里斯·台尔·唐戈成为大主教时，司汤达没有就此结束《巴马修道院》，巴尔扎克曾为此批评过他，但在解决他本人的结构问题时，他的做法原则上也是这样。他宁愿根本不在《人间喜剧》内划句号。

那里出现了两个对立的潮流：为自己要求特定形式——其中包括体裁形式——的作品和破除所有这些形式的宏大“小说”，前者成了后者的牺牲品。此外，从一开始（至少是从有关统一的思想已经相当成熟之后）巴尔扎克就更喜欢“开放的”形式，即容易拆卸并重新组装起来的形式。一位如此追求完整性的作家，他的中篇小说《三十岁的女人》却是由三个完全不同的短篇构成的，《幻灭》和《娼妓的奢华与穷困》的几部分开始以几部独立的中篇小说的形式发表，他是在同一时间内同时写作这几部分的，这也许令人不解。巴尔扎克一般来说对其作品片断的发表是有求必应。他这样做是为了钱，但他允许自己这样做，是因为他对内在的、局部的结构毫不在意，脑

子里想的只是与生活的沉重的、速度不一的步伐合拍的总体结构。读者已经熟悉的主人公在其后的书中出现，本身就造成并非虚构的感觉，而几乎是文献式叙述的感觉。不过，巴尔扎克还在寻找能够进一步加强效果的方法。为了产生真实可信的幻觉，无所不知的作者，时不时地对我们提起在他的书中所发生过的事件，就像在说什么无可置疑的、不证自明的东西一样，把那种自然性赋予一切，它无意中就使人发现不了《人间喜剧》世界的虚构，不介意它的程式性、它的刻意建构，使读者与他的主人公同悲欢，感受到作者的喜怒，服从作者的指挥，跟着他走。

在写于1839年的《夏娃的女儿》——《马克西米拉·多尼》——的第一版序言中，巴尔扎克注意到《人间喜剧》中的许多主人公的形象在按顺序阅读时，将不会是一种完整的传记，而像是某种支离破碎的、年代顺序混乱的东西。“总之，”他继续说，“先于人物生命的开始了解他生命的中间一段，在结束之后再了解开始，在生的故事之前知道死的故事。”他称此为“缺陷”，不过补充说，“可能以后会把它当成优点”。 ·206

上面已经提到，《人间喜剧》的各部分大多都是分别写的，后来才根据较晚产生的计划把它们组合在一起，这个计划不愿意、甚至也不能考虑个别的内在情节。在准备新版的过程中做过一些改动，无论如何让它们彼此衔接（某些“重现”的人物可以说是后加上去的，例如《最后一个舒昂党人》中的迪根尼克就是来自最后写成的《贝娅特丽丝》）。但是，改动和彼此衔接的远非全部。所以，拉斯蒂涅最早出现在《驴皮记》中已是老练的上流社会人物，后来在《高老头》中则是刚刚起步的天真外省青年。“不过，须知在生活中也常有这种情况，”巴尔扎克解释说，“……我们这个世界上没有任何完整的东西，其中的一切都是拼凑起来的。只有过去发生的事件才能按年代顺序阐述；这一方法对不断运动的现在并不适用。十九世纪就是作者的典范……”

左拉写道：“《人间喜剧》就像那座建筑师来不及、也永远不能建成的巴比伦塔。墙体的个别部分已经破败，似乎随时都会坍塌，在地上留下一堆断瓦残砖。一个工人随手抓起一把材料——石灰、水泥、石头、大理石、沙石，甚至干脆是把泥，用来干活儿。这个工人用他那粗糙的双手，使用这些有时完全是信手抓来的材料建造一座巨大的塔，根本就不注意它各部分间线条的匀称和比例协调。”认为巴尔扎克只是个粗糙的天才，非理性的天才的概念，是自然主义学说揭示给左拉的。这个概念是错误的。巴尔扎克不断地考虑自己的书，首先关注整体的完整性。在这个意义上，他像学者和历史学家一样工作。但作为创造者，他得像依赖思想和计划一样地依赖生活本身、生活素材和艺术的那些规律，即要求以艺术作品自身发展为前提

的现实主义规律。《人间喜剧》就是这类自我发展的成果,这并不减损它的伟大,反而对它有益。

9. 梅里美

与司汤达和巴尔扎克不同,普罗斯佩·梅里美(1803—1870)没有成为整整几代人的思想主宰,他对法国精神生活的作用不太大,但他的创作的意义十分重大。

作家走过了漫长、复杂的创作道路。作为艺术家,他的成名早于司汤达和巴尔扎克,那时浪漫主义刚刚挺身攻击古典主义的堡垒,批判现实主义刚刚萌芽。梅里美的倒数第二个短篇小说《罗基斯》于1869年问世,在公社事件的两年以后,与福楼拜的《情感教育》和魏尔伦的诗集《戏装游乐园》同时。

不考虑梅里美所经历的演变的独特之处,他的内在面貌,他的处世态度所固有的矛盾,他的艺术方法的独特性就无法理解。原来,梅里美的艺术发展与国家的社会生活进程最紧密地联系在一起,虽然作家本人并不力求从理论上论证并公开宣布这一联系。不过客观地说,作家创作活动的主要阶段与法国历史的重大转折时刻,首先是与1830年和1848年的革命相合。

二十年代初,梅里美对独立的文学创作活动产生了兴趣,那时他还在上大学。1822年与当时已经成熟的、具有非凡的生活经验和文学经验的司汤达的结识,对梅里美创作面貌的形成,起了相当重要的作用(虽然他本人后来试图贬低这一作用的意义)。

司汤达以自己政治信仰的战斗精神和对复辟制度的不妥协的仇恨倾倒了梅里美。正是他使梅里美了解了爱尔维修和孔狄亚克的学说,他们的追随者德斯杜特·德·特拉西和卡巴尼斯的思想,把未来的《查理九世朝遗事》序言作者的美学思想,引入唯物主义轨道。梅里美是在浪漫主义(在其整个创作道路上,他在很多方面都要归功于它所赢得的胜利)的旗帜下,开始他的文学道路。正是司汤达使比他年轻的同行对浪漫主义产生了兴趣,207·它充满了自由主义精神,尖锐的政治紧迫性,对封建主义和教权主义的反动的仇恨,在其斗争中利用启蒙运动的思想遗嘱的志向。在司汤达的影响下,梅里美产生了对浪漫主义取得的审美发现进行现实主义的重新思考的倾向。但是,这些特征尽管显而易见,却不是一下显露出来,而是逐渐形成的。

这方面最典型的例子就是带有鲜明的浪漫主义色彩的作品——《居士

拉》(1827)。《居士拉》(《居斯拉》)在第一版时收入梅里美本人写的二十九首抒情叙事诗，还有一首翻译的塞尔维亚民歌，但是梅里美却把整本书都说成是真正的塞尔维亚民间文学作品选集。在《居士拉》和《克拉拉·加苏尔戏剧集》的作者对故弄玄虚的爱好中，除了其他因素外，还表现出作者固有的极强的自尊心、易受伤害性，这些特点又使这个天生敏感的人培养出自己外表上的冷酷、城府深和"戴上面具"的强烈愿望。梅里美的构想获得了极大成功。普希金和密茨凯维奇把这些作品当成斯拉夫民间诗歌创作并把它们译成母语(普希金曾把《居士拉》中的十一首诗的译文收入其《西部斯拉夫人之歌》中)。



普·梅里美　杰维恩画 1929 年

把民间创作当成最高审美价值的源泉，这是浪漫主义美学的典型特征。梅里美对民间创作的迷恋始终不改。在《居士拉》中，他使用了民间创作特有的艺术手段，力求塑造人民的崇高形象，他们团结起来威力无比，在捍卫自由、抗击外国奴役者的斗争中英勇顽强。梅里美完成了他的任务，但绝不是为了把读者带到遥远的过去。在十九世纪二十年代，在巴尔干半岛、希腊、比利牛斯山脉的民族解放运动高涨的条件下，这些主题发出十分强烈的政治声音。

不过，在二十年代梅里美的创作中占主导地位的是戏剧。1825 年他出版了《克拉拉·加苏尔戏剧集》，首次引起人们的注意。后来，在 1830 年，他为这部共有六部戏剧作品的剧本集又增加了两个剧本。年轻作家的这批作品是用引起了不少议论的笔名发表的。梅里美把自己的剧本集说成是某个他臆想出来的西班牙女演员、社会活动家克拉拉·加苏尔的作品。

《克拉拉·加苏尔戏剧集》在十九世纪二十年代的法国戏剧中，是非常独特的现象。梅里美的剧本发出了充满激情的声音，流露出对进步的社会力量必胜的信心。刚起步的作家的这部作品，还是推翻继续统治法国舞台的教条僵化的古典主义追随者的桎梏的最早、也是最坚决的尝试之一。在那几年中，最有名的剧作家(勒布伦、卡济米尔·德拉维尼)只敢胆怯地局部偏离古典主义的规则。在雨果的《克伦威尔》问世前几年，梅里美就推出了标志着摧毁被古典主义美学神圣化了的戏剧规律概念的剧本。

当时的读者已经习惯了古典主义剧作家的海阔天空的议论和词藻华丽的冗长独白，梅里美剧本中的情节的迅速发展，简短、富有表现力的场面的不断交替，完全忽视三一律的规则，从讽刺性的片断突然急剧地转到充满崇高的激情和悲剧色彩的片断，使他们大吃一惊。

208·

《克拉拉·加苏尔戏剧集》的写作，与梅里美在二十年代初产生的对西班牙的迷恋紧密地联系在一起。这个国家的革命事件激起了梅里美（还有普希金）对西班牙文明，它的民族性格，它的艺术文化，首先是它的十七世纪戏剧的极大兴趣。在洛佩·德·维加和卡尔德隆的遗产中看到的艺术目的，与他本人的审美偏好接近：艺术描述的简洁，广泛地包罗现实，戏剧的紧张，情节迅猛、急剧的发展。梅里美在西班牙十七世纪的戏剧文学传统中找到了实施其大胆的舞台新方法的支柱。

渗入到另一个民族文化的内在面貌之中，是浪漫主义时代的典型特征。《克拉拉·加苏尔戏剧集》同时也是一部有机地与当时法国现实联系在一起的作品，我们首先可以在贯穿梅里美所有剧本的讽刺倾向中找到明显的证据。复辟时期的岁月是讽刺文学繁荣的时期。在这为彻底推翻人民所仇恨的神职人员和从侨居中归来的"德·卡拉巴侯爵"政权的残酷斗争之时，甚至文学论文也变成了抨击性文章，司汤达的《拉辛和莎士比亚》就是这方面明显的例子。其讽刺人物体现了复辟时期法国社会中的各反动集团的典型特征的《克拉拉·加苏尔戏剧集》，与贝朗瑞的歌谣和居里的抨击性文章一样，成为十九世纪二十年代法国文学中这一讽刺繁荣的最杰出的表现之一。

《克拉拉·加苏尔戏剧集》的讽刺在另一方面也是典型的。它令人信服地证明了梅里美的创作与十七和十八世纪法国讽刺传统的最高成就（莫里哀、勒萨日、伏尔泰）有着最紧密的联系。梅里美讽刺的民族源泉十分明显地出现在独幕喜剧《圣体马车》(1829)中。这出微妙的心理描述戏剧因讽刺的、狡猾的冷笑而生辉，它只能出自受如马里沃、勒萨日和博马舍这样杰出的喜剧大师熏陶的作家之手。

《克拉拉·加苏尔戏剧集》中的大部分剧本，都是建立在光明与黑暗、反面人物和正面人物之间的强烈对比之上的。梅里美对正面人物形象的加工和浪漫主义对人的光明志向的肯定的关注，并不比对恶的讽刺性揭露的关注少。随着时间的推移，梅里美对在周围现实中的英雄主义感情的探索获得了越来越清晰的现实主义性质。这点在剧本《伊涅斯·门多或偏见的失败》和《伊涅斯·门多或偏见的胜利》中，十分清晰地显露出来。这个两部曲开始了梅里美与浪漫主义和它的美学原则的辩论。这场辩论建立在将浪漫主义和现实主义对同一个题目的不同解答直接对照的方式之上。两个剧

本中的第一个是浪漫主义手法中对自由主义的单纯幻想的一贯肯定。第二个剧本则同时含有对开场部分中的艺术概念的现实主义的重新审视，又有对它的深化。

《伊涅斯·门多》两部曲为梅里美转入创作广阔的社会画卷、十分客观地理解社会矛盾做好了准备。历史剧《雅克团》和小说《查理九世朝遗事》，就是这种倾向和对民族历史的强烈兴趣的证明。这种兴趣对十九世纪二十年代末和三十年代初的许多法国作家来说，都十分典型。这个时期是法国历史体裁发展的一个独特的高峰（只要想想巴尔扎克、雨果、维尼、大仲马和其他人在那几年中创作的历史小说和戏剧就够了）。

司汤达在提出创作民族历史悲剧任务的《拉辛和莎士比亚》中，就预料到了历史体裁的繁荣。自由主义阵营中的作家们追随司汤达，开始写那些不是被称为历史场景，就是历史素描或纪事（梅里美的《雅克团》一书的副标题《封建时代的场景》就与这些体裁定义相呼应）的戏剧作品。在所有这些戏剧尝试中，《雅克团》无疑是最重要的。

在这出戏剧中，梅里美描绘的是十四世纪的事件。按顺序再现了雅克团这一规模最大的农民反封建统治的起义，是这出戏的核心情节。梅里美创造的历史纪事，证明在作家解释过去的方法中出现了鲜明的唯物主义倾向。在《雅克团》中，中世纪社会生活被表现为永无休止的残酷的社会斗争，与那个时代的风俗一致，这种斗争具有格外残酷的血腥性质。有关社会对性格的决定性的现实主义概念，决定了梅里美剧本中的典型化原则，这部作品深深地渗入社会生活的矛盾之中，其作者是保持戏剧性格的细微差别的大师，但总的来说，作品有几分冷峻并偏重理性分析。 ·209

在《查理九世朝遗事》中，梅里美重新转向描述就其作用来说是重大的、转折性的社会震荡。他小说中的事情发生在席卷十六世纪下半叶法国的宗教战争和国内战争的年代中。情节发展的高潮时刻，是圣巴托罗缪之夜，天主教徒对胡格诺教徒进行可怕的屠杀。这一次主题的选择与当时尖锐的、令人激动不安的问题有着内在联系。推动产生《雅克团》的构思的，是复辟制度统治岁月中人民群众的解放斗争。在《查理九世朝遗事》中，梅里美描绘了由上层统治者造成的社会混乱。在十九世纪二十年代末的法国，这一主题具有同样的紧迫性。要知道，接近政府的反动贵族集团打算强行改变宪法，准备恢复绝对的专政（在司汤达的《红与黑》中有关侯爵德·拉-莫尔的阴谋的片段中，我们可以找到这些不祥的政治倾向的艺术折射）。

不过，在《查理九世朝遗事》中寻找复辟时期的政治斗争与十六世纪的历史情况之间的直接类似，无疑会陷入迷途。在认识遥远过去的事件时，梅里美并没有把它们驱赶到现代性之下，而是在其中寻找揭示使他感兴趣

的时代的规律性的钥匙，同时也是发现更广泛的历史概括的钥匙。

有关艺术家梅里美的历史主义和他对客观描述过去的追求，说得最清楚的当首推他的一篇小说前言——法国现实主义文学形成史上的美学文献之一。在这篇前言中，梅里美与浪漫主义推出的历史小说概念，特别是与《桑-马尔斯》的作者维尼的文学观点辩论。梅里美认为，浪漫主义解释历史的方式是随意的、简单的、片面的。梅里美也反对浪漫主义者把杰出历史人物推上首要位置的倾向。

根据梅里美的看法，历史进展的真正原因应该在一个国家的整个道德生活中，在社会的各个阶层的情绪中去寻找。梅里美遵循这种观点去认识十六世纪的内战事件。圣巴托罗缪之夜对他来说，只不过是一场宫廷政变，但政变之所以成为可能，是由于它得到了广大普通法国人的支持。是什么激起他们决定残酷地杀害胡格诺教徒？对梅里美来说，圣巴托罗缪之夜的真正根子，不在于十六世纪法国统治集团个别代表的阴险狡猾和残忍，也不在于查理九世、叶卡捷琳娜·美第奇或亨利希·吉斯的极端不道德和犯罪，使法国陷入灾难边缘的自相残杀、骚乱，它的主要罪责落到了在人民中煽起偏见和残暴本能的宗教以及它的狂热分子的头上。《查理九世朝遗事》是梅里美坚定不移反教权主义的最深刻表现之一。

教会散播的偏执在贵族中找到了最肥沃的土壤。但是，十六世纪的贵族不仅仅是一群荒淫无耻的家伙和一批穷凶极恶的胆大妄为之徒，也不仅仅是一群被无所事事和权力腐蚀的宫廷显贵。贵族从自己的圈子中推出过时代最高尚的人。小说中的人物、外省穷贵族出身的贝纳尔·德·麦尔基和乔治·德·麦尔基兄弟，就是十六世纪下半叶法国贵族的杰出代表。他们彼此深深眷恋，但又注定分别属于两个彼此对立、敌视的社会阵营。所以，时代残酷的社会冲突从一开始就使两位主人公的个人命运染上了悲剧色彩。这个情节的最后结局发生在小说的结尾处。在罗舍尔城墙下，贝纳尔没有及时认出弟弟，他被子弹打死。主要人物身不由己地陷入了兄弟相杀的罪行之中。这场由国家统治集团以宗教名义挑起的自相残杀的内战的毫无人性和残忍，得到了几乎是象征性的，淋漓尽致的表现。

210·

《查理九世朝遗事》的艺术手法的独特性，是由广泛客观地描写宗教战争年代中笼罩国家的社会气氛，把对普通人习性和情绪的描写推上前景的追求所决定的。这样的处理方式，决定了小说结构的独特性与历史纪事体裁的接近（作者在作品的标题中突出这一特征，绝非偶然）。

《查理九世朝遗事》结束了梅里美文学活动的第一阶段。七月革命在作者的生活和创作演变中引起了重大变化。在复辟时期的岁月中，梅里美曾醉心于表现社会灾难性的巨变，再现广阔的社会画卷，加工历史情节，规模

宏大的体裁一度吸引了他的注意力。在其三十至四十年代的艺术作品中，除了极少数的例外，他都直接触及政治问题，更加深入地表现伦理冲突和内在冲突，同时对当代题材的关注超过了对古代题材的关注。现在，梅里美放弃了长篇小说，几乎不再从事剧本写作，把自己的兴趣主要集中在短小的叙事形式——短篇小说上，并在这个领域中获得了杰出的创作成果。

批判和人道主义倾向在梅里美的短篇小说中的体现，像在他以前的作品中一样鲜明，但它们改变了方向。七月革命后，由资产阶级关系产生的矛盾成了法国现实中的主要矛盾。这些社会变动在作家的创作中反映了出来，首先在他作品的问题范围中反映了出来。他短篇小说的内在思想热情，在于他把资产阶级的生存条件描绘成一种力量，它使人的个性划一，培养人的低级卑劣的兴趣，灌输与形成完整的、能够具有彻底奉献无私精神的人格格不入的虚伪和自私。对现实的把握被压缩进梅里美的短篇小说中，但是，作者比其二十年代的作品更加深入到人的内心世界中，以现实主义的方法更加彻底地展示外部环境对人的性格的决定作用。

在创作成果最丰硕的1829年之后，梅里美艺术活动的发展不再那么迅猛。现在，他发表作品的数量明显减少，他对它们长久推敲，力求最大限度的简练和形式的质朴。七月革命后，梅里美进入政府部门服务（司汤达也一样）。1834年是作者一生中的重大里程碑，他在这一年被任命为法国历史文物总监。他担任此职几乎长达二十年之久，在祖国的艺术文化史上扮演了可敬的角色。他成功地挽救了许多极其珍贵的古代文物、教堂、雕塑、壁画，使它们免遭破坏，促进提高对罗马、哥特艺术的兴趣和对它们进行研究的兴趣。梅里美本人也写了一系列考古、历史和艺术学著作。从那时开始，他把文学活动只看成是自己社会活动之外的某种“业余”爱好。

在短篇小说的写作中，梅里美继续保持与浪漫主义传统的联系，对浪漫主义者引入文学生活中的主题和情节进行加工。这是对异国情调的着迷（《塔曼果》）；对没有被资产阶级偏见传染的人的风俗的表现（《马特奥·法尔哥内》、《高龙巴》、《卡门》）；对侵入现实的非理性主义和幻想因素的兴趣（《查理十一世的幻觉》、《伊尔的美神》、《罗基斯》）；对模糊的、下意识的内在动机的兴趣（《一局双六棋》）；而另一方面，是对再现过去历史时期的反差和精神的兴趣（《费德里哥》中的文艺复兴初期，《炼狱的灵魂》中的文艺复兴晚期的时代冲突），对上流社会的空虚的揭露（《伊特鲁里亚的花瓶》、《双重误会》），对失去本阶级属性的底层，即社会底层的命运充满同情的关注（《阿尔赛娜·吉约》）。不过，所有这些形形色色的题目，作者一般都是用现实主义解答问题的线索来解决的。

梅里美的早期短篇小说之一《塔曼果》（1829），就是这方面的一个典型

例子。在这个短篇小说中，作者以刻毒的嘲讽，描绘了虚伪残忍的资产者——贩卖黑奴的勒杜船长。在短篇小说中，与勒杜船长和他的助手们对立的，是黑人酋长塔曼果和他的同族人。梅里美反对白人的殖民活动和对黑人的压迫，他抓住了在二十年代法国文学中非常流行的题目。在这几年中，雨果的《布格·雅加尔》十分流行（它的第二版在1826年出版）。与浪漫主义者雨果不同，梅里美没有创造理想化的和抬高到现实之上的黑人领袖形象，他强调了他的主人公的不开化和野蛮。不过，塔曼果固有的深层人性特征，使他超越于他的奴役者。于是，读者逐渐得出结论：实质上，在文明、卑鄙的资产者勒杜身上，比在野蛮人塔曼果身上隐藏着更多的野蛮。

211·

因此，在讲述等待被俘的塔曼果的可怜的、阴暗的命运的短篇小说结尾处，充满了辛辣的讽刺。这里，作家的每一个词都含有讽刺的潜台词。种植场场主们坚信他们对塔曼果开恩，保全了他的生命，把他变成一个标准的团队定音鼓鼓手。不过，习惯了自由的黑皮肤巨人因这些"善行"而萎靡，他喝醉了酒，很快就死在医院里。《塔曼果》的结尾是西方文学解决殖民问题的一块新的里程碑。在两面性的资产阶级文明条件下的黑人的悲惨命运，在这里以其日常的、平淡的、沉重的形式表现出来，未加任何粉饰。对它的表现不仅远离十八世纪启蒙主义者的理性乌托邦（想想笛福的鲁宾逊·克鲁左和他与野蛮人星期五之间的服从教化任务的理想的相互关系）。它原则上有别于浪漫主义者对这个题目的充满激情的高尚解释。

同时，梅里美在写作《塔曼果》时，也没有撇开浪漫主义者的创作经验。相反，作家利用了这一经验并以独特的方式克服了它。这一点证明，不仅仅是这部短篇小说的全部问题；描述俘虏们向往自由的盲目的，但同时又是强大深刻的人的冲动的那几页，也雄辩地说明了这一点。正是浪漫主义联想，帮助梅里美赋予被黑人夺取的、在浩渺无际的海面上漂流的轮船形象的广泛的概括意义。

在梅里美的短篇小说中，作家对其正面理想的艺术体现起着重要作用。随着时间的推移，梅里美寻找这一理想的目光越来越坚决地转向那些在统治集团之外的人，转向民间的代表。梅里美在他们的意识中发现了他所珍重的，他认为是资产阶级遗失的特征。人民作为民族生命力的保护人，作为崇高的伦理理想的承担者的主题，在三十至四十年代梅里美的创作中起着重要作用。

与此同时，梅里美远离他那个时代的革命共和运动，敌视工人阶级的斗争。梅里美（用卢那察尔斯基的名言，这是一个"不走运的天才"）试图在未被资产阶级文明所吞噬的地方如科西嘉（《马特奥·法尔哥内》、《高龙巴》）和西班牙（《卡门》）去寻找激动他的想象力的浪漫精神。但是，在塑造散发

着冷峻诗意的来自民间的主人公形象时，梅里美绝不追求按照卢梭或浪漫主义的调子，把他们生活方式中的原始或宗法制的方面理想化。他同情地描写他们内在面貌的高尚英雄主义方面，也不隐瞒同样是由他们周围的野蛮、落后和贫困所产生的消极方面。

1848年革命在小说家梅里美的创作发展中引起了新的转折和明显的衰退。在其创作道路的最后阶段中，他只写了几个短篇小说。当然，我们在其中可以找到精练的艺术技巧的体现。在《罗基斯》(1869)中，我们可以感到梅里美对人民的观念、感情和信仰的世界的炽烈的爱。毕竟在梅里美最后几个短篇中，引人入胜的因素和对故弄玄虚的偏爱成了目的本身。从艺术价值的角度看，这些短篇小说不如作家以前的作品。

作家的艺术手法的独到之处，在二十至四十年代末的短篇小说中表现得格外明显。

在这方面，首先应该指出的是对特别引人注目的客观的、无个性的叙述语调的追求，它与浪漫主义者固有的极其主观的方法截然相反。作者宁愿躲在阴影中，躲避抒情插笔，不与主人公融为一体，与他们保持距离，试图赋予自己的故事以对生活现象进行不偏不倚的研究的性质。

小说家梅里美大大地深化了文学对人的内心世界的表现。他短篇小说中的心理分析与揭示，与造成主人公的心境感受的社会原因紧密相关。与浪漫主义者不同，梅里美不喜欢详尽地、大段地描写感情，他宁愿通过人物的手势和行为来揭示他们的感受。在短篇小说中，他关注的首先是情节的发展：他力求最简练、最富有表达力地说明这一发展的理由，传达它的内在方向。 ·212

梅里美短篇小说的结构总是经过周密的思考和斟酌。在其短篇小说中，作家一般不局限于对冲突活动的高潮时刻的描写。他乐于再现它的以前经过，勾勒出其主人公的充满了生活材料的传记描述。作家赋予讲故事人的框架和形象，把他引入叙述结构的手法以极大的意义。梅里美作品中的产生于限定小说的叙述中的现实，是凡俗、寻常的，而读者将从小说中得知的事件却是富于戏剧性的、非同凡响的，他的作品一般都是建立在这种对比之上。

在梅里美的短篇小说中，正如在他的整个创作中一样，讽刺因素起着重要的作用。梅里美短篇小说中的讽刺比起他年轻时期作品(如《克拉拉·加苏尔戏剧集》)中的讽刺更加克制。现在，他所喜爱的武器不再是辛辣的讽刺，也不是讽刺性的夸张，而是嘲讽，含蓄的嘲讽，尽管它戴着一层面纱，仍是非常刻毒的讽刺嘲笑。

1848年以后，艺术家梅里美经历的沉重长久的危机，并不意味着他的

智力活跃程度的减弱。只要了解一下他在这一时期特别紧张地进行的多种多样的通信，就可以对此深信不疑，梅里美的信（在全集中共有十七卷之多）是时代杰出的文学纪念碑。作家的进步追求并没有在他的意识中熄灭。如果他不能用艺术形式表达它们，他会找到体现它的其他途径：以历史学家、文学评论家、翻译家的途径来表达。梅里美的创作正是在五十至六十年代达到顶点的，对俄国、俄国历史和文学的迷恋起了特别重要的作用。

梅里美在俄国文学中找到了他认为他那个时代的西方文学已经开始部分丧失了崇高的审美价值；对真理的不可遏止的追求，无论它是多么残酷，多么丑陋，同时还有对人的永不熄灭的信心，对理想的渴望、深刻的思想性和质朴。梅里美成为俄国文学最好成果的热情宣传员。普希金是梅里美终身热爱的作家，文学中的尽善尽美的、不可企及的标准。梅里美为他写了一篇洋洋洒洒的长文（1868）。在梅里美的眼中，普希金不仅是最伟大的俄国作家，还是最重要的欧洲诗人。四十年代末，这位法国作家开始努力学习俄语，其结果是他可以着手翻译《黑桃皇后》（1868）。此外，他还把《茨冈》、《一个骠骑兵》以及普希金的其他几首诗翻译成散文。1856年，梅里美发表了他翻译的《射击》。

果戈理的创作也引起了梅里美的注意（1851年的文章和翻译《钦差大臣》）。1857年，梅里美结识了屠格涅夫。两位作家之间逐渐产生了亲密的友谊和紧密的文学合作，这在俄法两国文化交流史上起了重要作用。梅里美写了两篇论屠格涅夫的长文（《俄国文学和农奴的权利》，1854年；《伊万·屠格涅夫——兼论〈猎人笔记〉》，1868年）。此外，他为由他本人推荐的《父与子》、《烟》的法文版作序。梅里美和屠格涅夫的通信是一座重要的历史和文学纪念碑。

从梅里美本人来说，他在俄国赢得了极广泛的知名度和承认。普希金在法国当代文学生活的背景上格外突出梅里美，果戈理也对梅里美的文学活动给予极高评价。对作为俄国文化在法国的普及者的梅里美的功绩，屠格涅夫作出正确的评价，在悼念法国友人的悼词中，屠格涅夫声明："我们俄国人应该尊敬这个人，他对我们的人民，我们的语言，我们的全部生活怀有真诚的、由衷的眷恋……"

梅里美着手研究先进的俄国文化，理解俄国的社会生活，对他来说，这成了一条特殊的出路，使他能在对他来说是十分复杂的岁月中满足他的心灵和头脑所珍视的精神兴趣。这个事实首先反映了俄国人民的社会和精神追求的不断增长的世界意义。同时，梅里美的例子表明，十九世纪的欧洲国际文学联系已经深化，这一过程是对杰出作家的思想倾向的富有成果的

213·

推动。梅里美善于细腻地领悟其他国家的民族性格，在这方面他是十分令人好感的。

梅里美的创作与过去法国文学中的古典主义遗产有着继承性的联系，也为未来的艺术成就开辟了道路。对叙述的极度客观性的坚持不懈的追求，预告了福楼拜的探索，短篇小说《马特奥·法尔哥内》、《双重误会》或《阿尔塞娜·吉约》为短篇小说家莫泊桑的未来成就准备了土壤。阿纳托尔·法朗士从梅里美的遗产中汲取了许多东西。他的人道主义的追求，对讽刺的准确把握，文化—历史追求的气魄，历史体裁的炉火纯青的技巧，叙述的极其客观的手法，正是与《伊尔的美神》和《炼狱的灵魂》的作者有着直接联系。

第六章 意大利文学

1. 世纪初文学的艺术倾向

十八世纪最后几年，是意大利为自己的民族解放和统一（复兴运动）而斗争的漫长和复杂时期的开始。在这个时期获得了对从上个世纪继承下来的美学体系进行改造的有力推动。

十九世纪上半叶，这一艺术的重新定向进行得格外紧张，它使那些仍停留在古典主义立场上的作家的创作发生了重大变化。不断增长的民族自我意识最有机地体现在浪漫主义者的作品中，在世纪的头几十年中，他们的美学阵地是在与启蒙时期传统的复杂的相互作用中形成的。最后，民族自我意识的高涨，把早就存在于某些意大利省份的文学推上了艺术的主路，这些地方的文学用方言写作，在这些省份中，描写现实的现实主义原则正在形成。

在意大利的精神生活中，十八与十九世纪之交以爱国和革命情绪的壮丽爆发为标志，这些情绪是由消灭了君主制，以及把所有意大利省份变成共和国的拿破仑大军的胜利进军所引发的。虽然雅各宾的幻想很快就被对拿破仑的解放使命的失望所取代，但是人民的政治和民族意识已被唤醒。帝国年代，以及后来从 1814 年开始的恢复旧秩序和奥地利的统治，更加坚定了他们对只有靠他们自己才能实现国家独立和统一的信心。

十九世纪头几年，刚刚开始的复兴运动时期的追求在古典主义文学中表现出来。这是文琴左·蒙蒂（1754—1828）创作的鼎盛时期。早在上个世纪的八十年代，诗人就赢得了自由、正义和被奴役的祖国复兴的歌手的巨大声望。诚然，那时和后来，蒙蒂对这些理想的描绘十分抽象，他在其反

专制的悲剧《亚里士多杰姆》(1784)和反雅各宾的长诗《哀悼乌哥·巴斯维尔》(1793)中歌颂它们。十九世纪头几年的处世态度——意大利人对彻底摆脱1799年重来的奥地利人的压迫的渴望——反映在长诗《洛伦左·马斯凯罗尼之死》(它的前三部分在1801年发表)。蒙蒂为再受屈辱的祖国而悲痛,长诗的四位主人公(十八世纪伦巴第杰出的启蒙主义者)所言说的道德格言及其揭露热情,旨在坚定同胞们为未来的解放而斗争的意志。

悲剧《凯·格拉克斯》(1802)以新的方式解释了对晚期古典主义传统来说是传统的主题——主人公与践踏人类全部法则的专制政权的斗争:在该剧中,人民是自己自由的自觉捍卫者。他和压迫者进行斗争,在这场因贵族和平民之间的敌意而爆发的内战中,忠于其公正理想的凯·格拉克斯站在战斗平民的最前列。

蒙蒂的长诗《洛伦左·马斯凯罗尼之死》和悲剧《凯·格拉克斯》,是进入十九世纪初意大利古典主义的为数不多的作品,它们的激情传达了那个时代的气息。

214·

在古典主义的发展受到宫廷集团鼓励的帝国时期和复辟的那些年里,蒙蒂的创作证明了古典主义文学在十八与十九世纪之交和共和国统治岁月中所起的那种有效作用,已经越来越弱。虽然作为修辞大师的蒙蒂的技巧仍和以前一样很高,但在《凯·格拉克斯》之后,他并没有创作出具有丰富社会内容的作品。如所周知,他作为意大利公认的第一诗人,现在只是“偶尔”写写诗歌,而离复兴运动文学的主线却越来越远。

乌戈·福斯科洛(1778—1827)不止一次使用过古典主义艺术形式,在他那里它们显得十分独特,常常同浪漫主义的世界感受矛盾地结合在一起。

早期的福斯科洛是位抒情诗人,他曾为“阿卡迪亚”科学院的传统交纳了大量贡品。但是,1796—1799年动荡不安的事件,福斯科洛曾积极地参与其中,却把诗人的艺术探索引入了另一条轨道。在颂诗《威尼斯》、《致新共和主义者》、《致解放者波拿巴》中,阿尔菲耶里的影响占了上风。在这几首颂诗中,福斯科洛表现出是一位具有强烈公民热情的诗人:渴望建立功勋,对祖国的压迫者的仇恨,一个爱国者感到自己软弱无力的绝望。基本情调的急剧变化,风格的不协调,是他这几年作品的特点。

1802年,小说《雅科波·奥尔蒂斯的最后书简》在米兰出版(定稿本,与1816年的米兰版并无太大差别)。这部小说把忏悔小说和书信体小说的特点结合起来,这两种感伤主义散文的体裁实际上在意大利文学传统中并没有根基。但是,《雅科波·奥尔蒂斯的最后书简》使人能把它当成浪漫主义小说的主要新颖之处,却在别的地方。福斯科洛的小说是复兴运动文学的第一部小说,其中不断增长的民族意识在主人公的内心斗争中表现了出

来，这种斗争是由当时的事件和他被压迫的祖国的戏剧性命运造成的。

在《雅科波·奥尔蒂斯的最后书简》中所讲述的雅科波·奥尔蒂斯的历史，在很大程度上是自传性的。福斯科洛的主人公所经历的悲剧，与小说作者本人在对待威尼斯的叛卖性的波拿巴和奥地利的坎波福尔米奥协定之后，在最早几个意大利共和国垮台之后，所体验到的内心矛盾是一致的。在《雅科波·奥尔蒂斯的最后书简》中，几乎重复了歌德的小说《少年维特之烦恼》的情节。不过，在福斯科洛的奥尔蒂斯——这位意大利的维特——的形象中的浪漫色彩更浓。从小说的头几页开始，奥尔蒂斯就与他周围的一切尖锐对立。一个绝望青年的幻想已被残酷现实所吹散，其处世态度反映了体验过启蒙运动口号的失望，而不再相信外国"解放者"的意大利人的感情。雅科波·奥尔蒂斯经历了在政治反动条件下注定要浪迹天涯、无所事事、承受孤独的爱国者的悲剧。他的自杀是绝望的行动，不仅是由无望的爱情，也是由不能接受祖国被压迫的状况所造成的。他的命运及其人生失败，都被福斯科洛当成时代的象征。小说的风格，对十九世纪初意大利散文来说是不寻常的、神经质的，一会儿像戏剧一样简洁，一会儿洋洋洒洒、大肆渲染，转达了年轻主人公的敏锐感受。

对个人命运和历史命运统一的创新认识，在福斯科洛的最重要的诗歌作品——长诗《墓地哀思》(1807)——中得到发展。这个有关新世纪的人的处世态度的故事保持了古典主义的严格性。在福斯科洛那里，后代景仰的墓地不是破坏一切时间的象征，恰恰相反，而是过去和未来之间的永恒的、动态的联接。与《废墟》中的沃尔奈伊一样，福斯科洛证明，人们保存的对过去的记忆具有多么崇高的道德价值和人文价值。

这样看待过去的观点，赋予长诗《墓地哀思》以特别的爱国主义强音。伟大同胞的声誉与微不足道的现实形成了惊人的反差，但对先人业绩的缅怀使一切都与民族荣誉相关。而使伟大事业不朽的诗歌本身，也成为人民的历史的重要因素，并形成了他的自我意识。

诗人讴歌的是培养人的公民意识的古老信仰和传统，非常个人的回忆和感情，所有这些都为意大利诗歌开辟了新天地。

福斯科洛在不同时间里写的三个悲剧(《费耶斯特》，1797 年；《埃阿斯》，1811 年；《理查达》，1813 年，1820 年在伦敦出版)证明，他的创作手法的不断改变：从《费耶斯特》中对阿尔菲耶里的模仿，走到创作在情绪和形象体系上都是浪漫主义的悲剧。在悲剧《埃阿斯》的主人公身上，已经可以看到浪漫主义的特征：他是一个对人类失望的高尚青年，看到那邪恶无往不胜，便主动中止了自己的生命。《理查达》是福斯科洛的浪漫主义色彩最浓的一出悲剧。它那复活了充满中世纪封建仇恨的黑暗年代的历史情节是浪漫主义的；备受

各种矛盾的激情折磨的狂躁的或多愁善感的人物形象,也是浪漫主义的。福斯科洛的悲剧直接诉诸同时代人的民族感情,这点恰恰对意大利浪漫主义来说是典型的。封建纠纷的自相残杀故事,只能以理查达和她的罪恶的父亲戈维利福的死亡来结束,它含有关于公民团结必要性这一对复兴运动生死攸关的深刻思想。

215・ 1809年后,诗人头脑中的各种危机情绪激化。1815年,福斯科洛永远离开了反动势力获胜的祖国,在英国度过了一生的最后几年,他对他的思想能被意大利年轻作家所理解并发扬光大,完全丧失了信心。

1812—1814年间,即在前往异国他乡之前,福斯科洛写作长诗《美女神》,但仍未写完。长诗的三大部分是古代神祇的三首颂歌——这是使人们微不足道的世界变得高尚的不朽之美的象征。用弗・德・桑克蒂斯的说法,这些颂歌是"意大利古典主义的最后花朵",是作者沉湎于古代神话的想象产物。诗人不再相信创作的效用,便在抒情的自我剖析中,在诗的古典主义的平稳与和谐中寻找平静,不再做任何把它们与当代生活的忧患和精神探索联系起来的尝试。而这一点意味深长:沉湎于用那些永远以其完善吸引他的形式的创作乐趣,诗人似乎已经知道,它们的时代已经过去,完整地表现已经来临的时代的性质已不是它们的任务。所以《美女神》既是古典主义的颂歌,同时也是对它的缓期判决。



乌・福斯科洛

夫鲁阿为《乌戈・福斯科洛作品选集》(1837年巴黎版)作的版画

1816年以后，当新流派的理论宣言开始出现时，作为复兴运动文学中一个具有主导声音的完整的艺术流派——浪漫主义，宣告了自己的存在。

浪漫主义力图在最广大的同胞中唤起社会和公民的自觉，因而成了反抗在复辟年月中主宰意大利一切反动现象的有效形式。浪漫主义者以自己的创作，热烈呼应革命力量的出现，往往自己也积极投身于民族解放运动之中。

十九世纪上半叶，浪漫主义经历了自己发展过程的两个阶段。它们在时间上与民族解放斗争的两个重要阶段相吻合，这是意大利浪漫主义的命运与复兴运动的命运最紧密地联系在一起的又一个证明。

浪漫主义的早期从1816年开始，一直延续到整个二十年代——烧炭党的密谋和起义的时期。正是在这段时间，在当时属于奥地利的意大利最发达的省份之一——伦巴第，出现了米兰浪漫派的头几份宣言，出版了浪漫主义者的杂志《调解人》(1818—1819)。

乔万尼·白尔谢在第一份意大利浪漫主义宣言——《格利左斯托莫致儿子半庄半谐的信》(1816)——中写道："如果我们没有统一的政治祖国……那么谁能禁止我们……建立统一的文学祖国。"浪漫主义的基本概念是民族的，同时也是人民的，在精神方面是现代的，而且还应该是与欧洲艺术探索全景协调一致的艺术概念。浪漫主义者承认绝对不能否定本国传统，而应在其中找到对描写本国风俗的富有成效的推动。 ·216

在白尔谢的《格利左斯托莫致儿子半庄半谐的信》和皮埃特罗·鲍尔谢里的《一日文学奇遇》(1816)，以及诗人、批评家西尔维奥·佩利科创办的《调解人》杂志的其他撰稿人的文章中，对古典主义诗学的陈规戒律的抵制，如所周知，都与对启蒙主义者遗产的高度评价结合在一起。因此，在杂志上不止一次地强调，阿尔菲耶里悲剧中的公民内容对意大利人来说是具有现实意义的。在具有现代精神的戏剧创造者眼前出现的是，在出版物中的席勒的历史题材的悲剧和马利-约瑟夫·谢尼耶的《查理九世》。

浪漫主义者制定了独特的历史剧体裁的理论，它能够说明意大利浪漫主义的实质。在其某些点上，这一理论对司汤达和雨果这些艺术家的美学概念的形成有着重大影响，而整个欧洲浪漫主义的命运与这些人是分不开的。

埃尔梅斯·维斯孔蒂提出，历史剧的现代意义取决于它在多大程度上真实地揭示了事件之间的合乎逻辑的联系，主人公的命运在多大程度上进入集体命运的全景之中。他的文章《关于戏剧中时间和地点统一的对话》(1818)，是意大利浪漫主义最重要的理论文献之一，与古典主义相比，他在这篇文章中肯定了新的浪漫主义原则——情节逼真。它的基础是"再现在时间中发生的事"，指的是对在人物的意识、行为和命运中自然而然、循序渐进地完成的

演化的描写。

意大利浪漫主义者与欧洲其他国家的浪漫派彼此呼应，有时也排斥它们的经验，他们创造出了抒情诗和讽刺的杰出典范，形成了历史小说和历史剧的独特体裁。

2. 亚历山德罗·曼佐尼

亚历山德罗·曼佐尼(1785—1873)是意大利浪漫派的最伟大的作家。

二十年代初，曼佐尼写了很多关于浪漫主义文学任务的文章。他从艺术的人民性角度否定了“三一”律和古典主义对模仿古代典范的强制性的要求。他证明说，意大利需要的是有趣的、最广大的读者可以理解的文学，而不是只有最有教养的人才能理解的文学，他推出建立在忠于事实和它们的历史原因基础上的“历史体系”概念，用以取代古典主义者接受的“模仿体系”。在《关于悲剧中地点和时间一致性，致 Sh…… 先生的一封信》(1823)和致马西莫·达泽利奥的信《论浪漫主义》(1823 年，1846 年发表)中，作家展示了他在其早期提纲中形成的命题：“历史真实就是逼真的典型”。曼佐尼承认，“真实”是小说艺术的唯一对象，他建议浪漫主义作家只搞那些其趣味是由“生活经验和日常生活印象所产生的”情节。那个包容在历史中的“真实”原来只是一种独特的历史幻象，其中加入了艺术虚构和事实的准确知识。作家服从对现实可能性的感觉，创造出与“时代的物质真实”相符的形象。他要求艺术想象应该渗入到历史事实的本质之中，并在对特定环境和特定时代是典型的局势和冲突中把它传达出来。像维斯扎蒂一样，他号召浪漫主义者学习莎士比亚，以便创造逼真的、其中能出现历史时刻的独特形象。在这些理论原则中，明显地出现了浪漫主义艺术把握世界的一个重要方面，把浪漫主义美学与现实主义美学联系起来，它的意大利浪漫主义理论得到司汤达的热烈支持。

但是部分是从《关于悲剧中地点和时间一致性，致 Sh. ……先生的一封信》的某些论点中，更多地是从曼佐尼有关浪漫主义美学的晚期著作中，可以看出，他把历史的逼真理解为某种理想的道德真理的形象形式，对这种形式的追求是文学完成它的崇高使命的主要条件。天主教理想在复辟时期，在意大利自由主义者中广为传播，并在他们身上与二十至三十年代对封建残余和外国专横的批评结合起来。为适应这种理想，曼佐尼把崇高的文学思想与忠于《福音书》等同起来，而在对基督教仁慈的宣扬中看到历史的道德意义。在这一点上，他的观念与那种类型的欧洲浪漫主义处世态度衔接起来。在这一处世体系中，转向基督教是对世纪不满的普遍精神形式

217·

之一，是对抗它的无人性的乌托邦企图之一。

曼佐尼是著名的意大利启蒙主义者贝卡里亚的外孙，他受到法国"理想主义者"——共和派的哲学家——的影响，他在1805—1810年在巴黎居住期间与他们接近。这一影响表现在他的道德历史概念中，也表现在他最初的写诗尝试上——模仿蒙蒂、帕里尼、阿尔菲耶里。更具独创性的是无韵长诗《卡洛·伊姆博纳蒂之死》(1805—1806)，其中表达了年轻诗人与启蒙运动理想接近的理想。

在五首《圣歌》(1812—1822)中，曼佐尼放弃了古典主义的修辞、神话和纯文学的联想，改用另一种转达信徒狂热类型的修辞，展示每个信徒同所有信徒的命运和感情都有关系。如同曼佐尼所理解的那样，上帝的仁慈首先赐予默默无闻的人，并展现在那些"迷失于残酷世界"的普通灵魂的面前。这样的主人公出现在诗歌中，是《圣歌》的一个创新，而响彻其中的民主主义思想，后来则成为曼佐尼体现在其更重要作品中的历史哲学的基础。

为哀悼拿破仑逝世而作的颂诗《五月五日》给抒情诗人曼佐尼带来更大的声誉，这首诗体现了浪漫主义对历史和个人在历史中的位置的理解。拿破仑的伟岸身影出现在那广阔的历史前景之中，具有特别重要的意义。曼佐尼在解释拿破仑的命运时，将对这个非凡人物的赞赏和对信徒的平静喜悦——这两种截然相反的东西——结合在一起，在信徒的眼中，最高的智慧在于：无论是幸运之神的强大宠儿还是普通死者，在生命行将结束时都只赐给一个希望——希望得到上帝的宽恕。

二十年代是曼佐尼创作生涯的高潮期，他的两部历史剧成为浪漫主义形成中的重大事件。第一部《卡马尼奥拉伯爵》(1820)的剧情，发生在十五世纪，是内讧战争和封建城市公社内部争夺权力的斗争时期。威尼斯军事首领弗兰齐斯科·卡马尼奥拉的故事是悲剧情节的基础，他被错误地指控犯了背叛威尼斯罪，被判处死刑。根据他的"历史体系"的原则，曼佐尼在这出戏中引入了历史人物和虚构人物，力求传达出时代的典型色彩。戏剧充满了善良因素在不公正面前软弱无力的悲剧感。正派的、深受士兵爱戴的军事首领遭到诬陷，蒙辱死去：对他怀着友好感情的威尼斯议员马尔科，在政治见解的压力下，被迫出卖朋友。

如果考虑到曼佐尼在1816年就开始写这个剧本，几乎是在维也纳会议刚刚结束就动笔，这就可以理解，剧中表现出的对抵抗邪恶的可能性的怀疑，则发源于笼罩着在反动力量猛攻下的意大利爱国反对派的失望之中，将曼佐尼与复兴运动联系在一起的深刻思想根源，明显地在合唱歌词中流露了出来。意大利戏剧的这个新的集体人物，诉说着备受内战之苦的国家灾难。在这个剧本中，他的高尚追求与敌对社会的浪漫主义冲突，投射在

全体意大利人民的历史命运之中。

把作为全体人民的化身，并以他的名义说话的人物引入历史剧中，这是《卡马尼奥拉伯爵》的真正创新的特征。这样处理事关全体人民的生活利益的问题的有效性，在曼佐尼的第二个剧本《阿德尔齐》(1822)中得到了证实。在《卡马尼奥拉伯爵》中，这种处理暂时还是抒情的，不过诗人已经把它纳入历史剧的轨道。

《阿德尔齐》标志着曼佐尼的浪漫主义历史概念形成的一个重要阶段。戏剧的创作，与成为十九世纪意大利文学最高成就的历史小说《约婚夫妇》的初稿同时进行。在《阿德尔齐》和小说中，曼佐尼试图把人民和传统的历史"英雄"——往往是在历史纪实和戏剧作品中出现的帝王、他们的家庭成员、亲信——并例，如实地描写人民，讲述他的命运。在这出剧中，群众场面占有重要位置，在许多片段中完整地出现了许多社会集团，展示了意大利的各个地区。

218·

在《阿德尔齐》中，合唱是作为曼佐尼的情绪传播者出现的。在其歌中唱出了被奴役的意大利人民的痛苦，他们的土地成了外国人争夺的对象。这是成千上万受迫害的"无名者的"哭泣。关于默默无闻的几代人被蒙骗的希望的那些抒情歌曲，在《阿德尔齐》中，与伦巴第国王德西德里亚、他的孩子阿德尔齐和埃门加达的悲剧有机地联系在一起。



阿朋迪奥和两个士兵

亚·曼佐尼小说《约婚夫妇》(1827年佛罗伦萨版)第一章的插图

按曼佐尼的看法，在这些人物的命运中，表现出了积淀于历史之中的道德真理。一个有美德的阿德尔齐的死亡，成了他的同乡给意大利大地带来的不公正之牺牲品，而那个远离任何恶念的、充满爱心的埃门加达也死了。在《阿德尔齐》中，曼佐尼的两个理想主人公之死被当做是对"征服者人种"

的道德判决，所有人类的东西都是同这些征服者格格不入的，因而他们应为先前播下的恶付出代价。曼佐尼使正面主人公埃门加达和阿德尔齐的命运与被压迫者的命运相接近，把他们的绝望和成千上万默默无闻的人的痛苦融合在一起，作家在这出剧中，已经以被压迫者的命运作为一切历史活动公正与否的标准。

小说《约婚夫妇》于1821年动笔，其初稿——《费尔莫和柳奇亚》——于1823年问世。后来，曼佐尼对这个版本作了很大改动。小说定稿于1827年出版(1842年，作者对它做了一些修辞方面的改动)。这不仅是意大利浪漫主义时期历史小说的高峰之一，也是欧洲浪漫主义时期历史小说的高峰之一。

书中描绘了十七世纪米兰公国生活中的最困难的时期之一。这正是在封建反动势力和西班牙压迫之下的四分五裂、民不聊生的意大利，被卷进三十年的战争时期，也是德国雇佣兵在那被洗劫一空的村庄里列队前进的时期。作家在关注这个时代时，触及到意大利现实生活中最尖锐的问题：他的小说叙述了这个落后的、支离破碎的国家中的无法无天，还有它各地的和外国的统治者的令人难以忍受的统治。

《约婚夫妇》的作者，把个人事件和历史事件理解为忠于上帝和亲人的义务与忘记福音理想之间的道德—宗教冲突的表现。在历史现实中，在人类命运的运动和相互联系中，冲突的两极——最高智慧的世界和它的对立面卑下的动机、自私，轻视弱者的世界——碰撞在一起。

浪漫主义的对比渗到了叙述的每一个层次，它组织情节，使情节运动具有节奏感，确定感情的调子和地方色彩的性质。与各片断一样，各章之内也隐藏着各种对立力量进行道德斗争的思想：作家将人物置于事件上是平行的、但就其道德的解决来说又是对立的情景。

一个具有宗教情绪的作家，倾向于用上帝的最高旨意来解释痛苦和幸福、恶与善之间的交替，而这一旨意的英明只有真诚遵循基督教戒律的灵魂才能领悟。但作者在《约婚夫妇》中描绘的具有浪漫主义色彩的反差强烈的时代画卷中，出现了广泛的社会历史问题。在这一问题的阐述中，曼佐尼发现了富有成效的现实主义倾向：对具有时代历史特征的事实的兴趣，以及社会生活现象研究者的观察力。

曼佐尼在浪漫主义的双重存在概念中，织入了启蒙运动的哲学成分和道德成分。伦巴第启蒙运动的反封建倾向——揭露贵族的道德基础，尖锐地提出国家利益和社会公平的问题——对他产生了强烈影响。在《约婚夫妇》中，“假”和“真”之间的冲突是有产者政权和被迫忍受他们专横的人民

之间的对立。

对西班牙统治伦巴第的历史的详尽回顾,与农村和城市的生活画面以及有关个别人物恶运的故事交替出现,曼佐尼把个人的和集体的都织入了同一根因果链条之中。他关注的主要对象是链条的最下面的环节——民间的无权无势、极端贫困的人。从这一对待祖国历史的途径中,产生了曼佐尼的最重大的艺术发现,它们在很大程度上决定了整个十九世纪意大利散文的道路。

农民伦措、柳奇亚及其周围的人,作为崇高的道德价值的保卫者出现在《约婚夫妇》中,曼佐尼把乡村细纱工和他纯朴的未婚妻放在冲突中心,并把其他人物的私生活事件和整个伦巴第的社会政治生活事件与他们的命运相对比,根据当时意大利作家里亚的界定,他"在意大利散文中完成了一场革命"。他的历史小说比司各特的更加"非英雄化",而在历史作品中十分典型的历史奇异风俗和时代色彩的因素被降到最低限。在对乡村居民的日常劳作和生活的描写中,在对他们的闲谈议论等的转达中流露出的是农民色彩。

个人命运在全体人民命运中的最独特的投射,表现在"群众主人公"直接出现的故事中。群众作为行动的积极主要的参加者,使主人公的命运服从自己。在鼠疫流行的米兰画面中,面包暴动场面中的大群米兰贫民就是这样的角色。作家创造了受苦受难人民的集体形象,他的痛苦和希望与故事中的主要人物的感受是一致的。

小说的结构独具一格,错综复杂的情节时而被冗长的历史描写所打断。歌德高度评价这部小说,但他认为,曼佐尼为了历史描写忽视了小说家的主要任务——"描写他的约婚夫妇的爱情和痛苦",谴责曼佐尼背离了围绕着个别人的命运和奇遇建构小说的原则,即背离了十七与十八世纪小说的主要结构模式,该模式甚至出现在像司各特这样的小说形式改革者的作品中。

意大利叙事传统的未来,与曼佐尼的《约婚夫妇》在意大利浪漫主义散文中鲜明展示的现实主义倾向的发展相关。但是,十九世纪上半叶的浪漫主义作家本人不能深化这种倾向,虽然其中不少人也着手研究过去的历史,甚至试图追随曼佐尼的榜样再现时代的典型特征。在这些小说家中,《马尔科·维斯康蒂》(1834)的作者托马佐·格罗西最为突出。

220·

3. 三十至四十年代的散文和戏剧

三十至四十年代,革命和民主倾向在国家的社会生活中不断增强,复兴

运动的"温和"派——自由主义者和更激进的爱国者民主阵营的政治运动越来越广泛地展开。在意大利浪漫主义中,宣传复兴运动思想的任务被推到首位。正如民主力量的领袖,著名社会活动家和批评家乔塞普·马志尼所写的那样,浪漫主义者应为负有完成意大利民族解放事业的使命的最广大的人民谱写"战歌"。在席勒、福斯科洛和拜伦的浪漫主义激情的鼓舞下,这一文学应塑造出巨人形象,讴歌革命斗争的英雄和一心向往未来的斗士之丰功伟绩。

乔万尼·巴蒂斯塔·尼科利尼(1782—1861)的戏剧,为这样理解民族历史提供了一个榜样。这位佛罗伦萨的大师于二十年代初写的头几个剧本,都是典型的古典主义戏剧。尼科利尼最充分的浪漫主义艺术探索表现在他三十至四十年代的历史悲剧中,如《乔万尼·达·普罗奇达》(1830)和《阿诺尔德·勃列什安斯基》(1843),都是写于诗人与马志尼接近的时候。尼科利尼的主人公性格都是用粗线条勾勒出来的,他们的热情是矛盾的,以最奔放的形式表现出来。在舞台上表现投入与外国人战斗的愤怒的武装起来的人们,特别合那些同情马志尼革命宣传的人的浪漫主义趣味。主人公——反暴君者在准备和他一起建立功勋的人民群众中展现出来,尼科利尼的主要艺术发现就在这里。

里窝那作家弗兰西斯科·多美尼科·古埃拉齐(1804—1873)的历史小说本身,是叙事因素和抒发激情以及道德哲学思考的独特结合。《贝内文托会战》(1827)和《佛罗伦萨之围》(1836)就是这样的小说,后者是这个圈子中的历史散文最有分量的现象,它是作家在与马志尼友好时期写的并献给他的。

在古埃拉齐的这两部作品中以极端的形式体现出意大利小说的一种类型,它以历史榜样培养广大读者的爱国主义并热情宣传民族复兴思想。一方面,其中充满戏剧般尖锐的,往往是难以置信的局面,主人公在这种局面中表现出自己狂热的天性;另一方面,是正义的捍卫者的英雄主义、高尚、公民美德与作恶多端的家伙的卑鄙无耻、怯懦、狡诈对照的片断。

《约婚夫妇》的故事倾向,与皮埃蒙特作家和政治活动家马西莫·达泽利奥(1798—1866)在历史小说中提出的三十至四十年代复兴运动的非常重要的问题有机地结合起来。

作者本人承认,他的第一部小说《埃托列·费耶拉莫斯卡或巴列塔的决斗》(1833)的构思,是由力图在意大利人民族性格中恢复那被长久压抑的高尚和崇高的感情、志向决定的。政治激情和描述美德与邪恶因素之间的斗争,对浪漫主义作家的散文来说,是共同情节手法的丰富性,这使达泽利奥的故事与古埃拉齐的小说接近起来。但与后者不同,在达泽利奥关于意

大利爱国者与法国人的决斗中有许多幽默的东西，在再现时代精神方面有许多鲜艳色彩，构成埃托列和他情人悲惨故事的独特背景中的众多人物性格自然而富于动态。

在小说《尼科洛·德·拉皮》(1841)中，通过对当时意大利历史小说中典型的、复杂情节的和爱国激情的描写，可以窥视到自由主义者达泽利奥与马志尼主义者古埃拉齐的政治辩论，后者在其《佛罗伦萨的陷落》中，与《尼科洛·德·拉皮》的作者描述的是同一些佛罗伦萨事件。与在《佛罗伦萨之围》中对敌人怀有不可遏制的仇恨的、强有力的主人公不同，在达泽利奥描绘的爱国者形象中，主要是更加平静的色彩。在小说的主要人物尼科洛的身上，祖国保卫者的勇敢与宗教的温顺、关顾家人的美德结合在一起。小说中最有吸引力的人物是乐天派凡福拉，他是僧侣同时又是战士。

在复兴运动的条件下，正是历史小说标志着意大利浪漫主义散文发展的主要方向。对欧洲浪漫主义具有代表性的其他叙事体裁作品，在那时很少，三十年代出现了个别描写穷人生活的小说(卡尔卡诺、拉尼耶里)，心理描写小说则刚刚起步，它们在描写美德与激情的斗争中，以圣伯夫和早期巴尔扎克为方向(尼·托马泽奥的小说《美和信念》，1840年)。

221·

西尔维奥·佩利科(1789—1854)的创作是心理描写散文形成道路上的一个里程碑。《调和者》杂志主编、烧炭党人佩利科曾在1820年被判处死刑。后来被改判在什皮尔堡要塞监禁十五年。佩利科越狱后出版了自己的回忆录——抒情中篇小说《我的狱中生活》(1832)，此书曾轰动一时。

佩利科作品中占主要地位的主题，是人的刚毅精神，以及反抗敌对环境或自己的私欲，早在那部灵感来自但丁《神曲》的片断，而其结构与阿尔菲耶里作品接近的悲剧《弗兰契斯卡·达·里米尼》(1815)中，佩利科描写了一对恋人戏剧性的东奔西突，他们为了美德理想而控制自己的感情。

自传体中篇小说《我的狱中生活》，是一个由于极度绝望而走向精神平静的囚徒的忏悔。主人公开始时因孤独而痛苦，随着对上帝的信仰在自己身上的复苏而获得了精神力量。佩利科此书的艺术特点，在于主人公真实地叙述了关于他本人和他在狱中结交的朋友在监禁中所经历的一切。《我的狱中生活》的道德和公民意义远非基督教倾向所能穷尽的，佩利科的书是关于人克服困难的能力，关于他心中的人道因素克服最不人道的环境获得胜利的一篇令人激动的、心理描写真切的故事。

佩利科的另一本书是论文《论人的责任》(1834)，是献给平静而理智地承受考验的人的精神伟力的。普希金对它十分赞赏。

4. 诗歌发展的基本方向 吉亚科莫·莱奥帕尔迪

浪漫主义极大地改变和丰富了十九世纪意大利诗歌的艺术范围，引发出了新体裁，重新提出了诗歌使用文学语言的规范问题。

伦巴第诗人和翻译家乔万尼·白尔谢(1783—1851)的创作，是以抒情地描写自己时代的现实冲突的追求为标志。浪漫主义与"古典主义者"的战斗参加者，《调和者》杂志的撰稿人乔·白尔谢，曾因参加烧炭党人的1821年起义而被迫流亡国外。在抒情叙事长诗《帕尔加的逃亡者》(1823)、《梦幻》和《谣曲集》(1822)系列中，当时的各种事件——希腊解放运动的失败，统治意大利的奥地利政权的残暴，爱国者与他们的斗争的失败与胜利——都折射在个别主人公身上。讲述其人民的不幸的希腊逃亡者，因意识到丈夫(奥地利人)是她的同胞(梦牵魂绕而被他抛下的祖国流亡者)的敌人而痛苦的意大利女人。

浪漫主义者的"诗体小说"成了抒情叙事长诗的变种，其最鲜明的典范是由托马佐·格罗西(1790—1853)创造的。

在短篇小说《逃跑的姑娘》(1816)中，诗人以一个单纯的姑娘的名义进行叙述，她因放心不下自己的情人——拿破仑军队中的一个士兵，追随着他走过了所有的战争之路。这一巨大的社会悲剧，把数百个默默无闻的人的命运卷入自己的轨道，表现为一种插入热恋女主人公自白的回忆画面系列。在短篇小说《伊尔德慕达》(1820)中，史诗因素更加充分展开，其中再现了某些中世纪的色彩，划出了几条彼此交错的情节线索。在这些作品中，作者主要用对意大利浪漫主义具有代表性的、充满激情的语调，发出了自己的声音，这一声音使叙述充满活力，并把现代概念带入其中。

浪漫主义者对民间诗歌深感兴趣。白尔谢翻译了德国民间抒情叙事诗。尼科洛·托马泽奥(1802—1874)出版了他收集的托斯卡纳、塞尔维亚、克罗地亚、希腊、科西嘉的民间歌曲(1841—1842)，塞尔维亚、克罗地亚赞美诗和斯拉夫各民族的民间创作精品的译文。

浪漫主义彻底重新审视了在古典主义统治时期形成的方言诗歌是附属的次要的诗歌观念。在国家数世纪的割据条件下，方言是日常生活语言，各种文化层和大众都使用的语言，它被《调和者》杂志的撰稿人和某些其他浪漫主义理论家所接受，认为它可以把新思想和新文化带到广大民众读者的意识中。因此，在十九世纪上半叶，方言因素也出现在意大利浪漫主义中。1827年定稿的长篇小说《已订婚者》可作为文学风格和方言形式互为影响的范例。 ·222

方言诗歌不断发展。格罗西用伦巴第方言写了讽刺长诗《普里奈伊达》(1816)。在十九世纪方言诗歌中最重要的现象,是讽刺诗人卡洛·波尔塔和朱泽佩·吉奥奇诺·贝利的创作。

波尔塔(1775—1821)把当前的国家问题引入了伦巴第的诗歌之中,使它历来固有的道德和社会热情得到增强。诗人在思想上与第一批伦巴第浪漫主义者团体接近,在方言诗歌的框架内解决了浪漫主义宣言提出的一系列问题。波尔塔的讽刺矛头指向复辟时期意大利的主要社会邪恶:天主教神职人员和随着奥地利人的到来而卷土重来的贵族恶势力。伦巴第诗人的荒诞夸张倾向与社会冲突的鲜明轮廓和规模结合起来(《宫廷神甫的任命》,1819 年;《祈祷》,1820 年;《前修女们的仆人梅涅金》,1820 年)。

伦巴第读者在曼佐尼之前,就在波尔塔的诗歌中认识了新的正面人物——平民,认识了他那与神职人员和贵族的等级意识对立的独特精神价值。一个观察力强、爱讽刺人的仆人梅涅金出现在波尔塔的许多讽刺诗中,体现了人民的健康头脑和对正义的追求。心地单纯的胖子乔万尼,他是旧货商人小铺里的裁缝(《胖子乔万尼的不幸》,1812—1814 年),逐渐沦落到生活最底层的从前的鱼贩子尼涅塔(《市场上的尼涅塔》,1814—1815 年),用自己的忏悔引起人们同情的鞋匠瘸子梅尔希奥尔(《瘸子梅尔希奥尔的诉苦》,1816 年)。这些都是普通人的典型,他们虽然一贫如洗,但仍企图在畸形的灵魂中保存被压抑的人性种子。

在世纪初伦巴第文学的直接影响下,罗马诗人朱泽佩·吉奥奇诺·贝利(1791—1863)对人民生活产生了兴趣。三十至四十年代,他用罗马方言创作了十四行诗系列,在当时整个意大利(教皇的罗马也包括在内)的社会意识中,激进意识不断增强,人民中的批判情绪的声音越来越响亮,在这种情况下,贝利在用现实主义方式表现时代的社会对抗和人民意识的特点,比波尔塔走得更远。

正如诗人在十四行诗《导言》中所承认的那样,他力求为罗马人民造一种纪念碑,以理解他那独特的"真实面貌":他的语言、观念、习惯、秉性、风俗、活动……即用罗马方言(而他与米兰诗人不同,只用平民方言)写的罗马生活的极其生动的、充满诗意的"百科全书"。贝利似乎渗透到罗马平民的意识之中。

在充满动感的对话中,常常是在罗马贫民区居民简短的、充满感情的独白中,贝利展示了糜烂透顶的教皇和红衣主教们的国家的生活;罗马人的语言是嘲弄的、大胆的语言,语调是讽刺的,形象是鲜明怪诞的,节奏是铿锵有力的。贝利的十四行诗的这些特点征服了果戈理,他认为它们是真正人民诗歌的典范(1838 年 4 月致 M. П. 巴拉比娜的一封信)。

诗人把自己的声音与其人物的声音融为一体，形成“我们”，他和他们一起笑，一起愤怒。这对贝利的反教皇的十四行诗来说特别典型。教皇、罗马各种类型各个层次的神职人员，他们的恶习，他们的统治的政治和社会后果，是这些诗的焦点。

在三十至四十年代尖锐的思想斗争中诞生的最耀眼的讽刺天才之一，是佛罗伦萨诗人朱泽佩·朱斯蒂（1809—1850）。激烈的批评，对理想的追求、斗争，使他的创作成为那个时代的欧洲民主诗歌的突出现象。

“滑稽”这一诗的体裁形式起源于托斯卡纳的幽默诗，在朱斯蒂的笔下，在内容和思想张力方面，它接近抨击性文章，在修辞词汇和节律体系方面，它接近民间语言和尖锐的讽刺歌谣。朱斯蒂最好的“滑稽”讽刺诗，把揭露和漫画化与对他那个时代的资产阶级—君主专制意大利典型的社会素描，结合在一起。朱斯蒂在意大利讽刺领域中的创新就出现在这里，这种创新使这位佛罗伦萨诗人接近贝朗瑞。于是，在戏谑的颂诗《反复无常者的祝酒词》（1840）中，出现了无原则的政治家典型，他轻易地改变自己的所谓“信念”（当然要有不少好处）。在小心谨慎的无所事事中“僵化”的庸人，在《化石》（1848）的“戏谑”中遭到抨击；一个行为正派的大学生——钻营者，千方百计地获得了高级警衔，在“戏谑”长诗《善于钻营的人》（1844—1845）中被加以揭露。描写时代社会特征的现实主义准确性、浪漫主义象征和讽喻（《蒸汽断头台》，1833 年；《一只靴子》，1836 年）、幻想（《封为贵族》，1839 年）、政治漫画（《傻瓜皇帝》，1841 年）、猛烈抨击（《死人的土地》，1842 年），都可以在“戏谑”讽刺的喜剧空间中找到自己的位置。

· 223

十九世纪意大利诗歌的巅峰是吉亚科莫·莱奥帕尔迪（1798—1837）的创作。在福斯科洛的《墓地哀思》和曼佐尼的《五月五日》已经出现的那种浪漫主义诗歌的哲学倾向，在这里得到了更独到和更深刻的表现。莱奥帕尔迪短短的一生几乎都在偏远的外省度过，由于体弱多病，他的生存注定是没有欢乐和孤独的。在他的作



吉·莱奥帕尔迪

版画 格瓦达尼根据 L. 洛利的油画制作 1826 年

品中反映出浪漫主义处世态度的许多典型方面。这种态度与前人的精神遗产紧密相连,对自己时代的社会气氛的变化反应灵敏。

莱奥帕尔迪的哲学体系反映在他从1817—1832年间记的《日记》中,它与时代的反抗思潮产生最大的共鸣。在对待意大利的现实方面,它在很多地方比他的同胞——十九世纪上半叶的意大利浪漫主义者——的概念更深刻,论战性更强。

莱奥帕尔迪的概念体系建立在从十八世纪哲学接受下来的"自然"与"理性"之间的矛盾上:古人对世界的愉快的、接近自然的领悟,在莱奥帕尔迪那里是诗人所处的社会腐蚀灵魂的理性主义的反题。但是,自然使人类永远繁衍,它本身就使人必然生病、衰老、死亡。所以,敌对因素就散布在自然中,在整个宇宙中,但它更深地渗入当今的社会中:这里的人们在无所事事的状态下苟且偷安,自然的追求和热情让位给自私、精神颓丧。

这个概念体系是莱奥帕尔迪的悲观主义哲学的基石。它的宇宙的、包罗万象的性质,是诗人对环境,对他周围的一切不耐烦的典型的浪漫主义表现。

在其创作晚期,在三十年代,莱奥帕尔迪与意大利复辟时期典型的唯心主义哲学概念、基督教唯灵论和进步的"适度"概念进行辩论,认为所有这些理论都是让人与现存的不公正妥协的。头脑清醒,知道恶是不可避免的,但不拒绝对幸福的自然追求,这就是晚期莱奥帕尔迪的理想。

莱奥帕尔迪与浪漫主义争论,但同时也把它的许多原则确切化和深化,例如艺术创作的实质这一概念。在《一个意大利人关于浪漫主义诗歌的思考》(1816)中,莱奥帕尔迪建议追随希腊诗人的榜样;不过对莱奥帕尔迪来说,诗歌是倾吐鲜明强烈感情的唯一可能的形式,它是与所有理性公式格格不入的想象的劳动成果。与浪漫主义者相似,莱奥帕尔迪就是这样看待古代诗歌的,他把荷马幻想的自然与伟大,与那些用神话及对规则和修辞规范的亦步亦趋取代幻想的人相对照。

莱奥帕尔迪也与伦巴第浪漫主义者提出的要求辩论,他们要求在诗歌224·中只用日常的、"当代的"语言讲述今天的风俗和事件。他倾向于这种观点,即被崇高的感情所激励的真正诗人,应用古典主义诗歌的语言——能够使当代人闲置的精神力量复苏的巨大的激情和崇高思想的语言——说话,他在自己的札记中问道:"诗人怎能用语言去追踪那一代人的思想,描绘他们的性格,他们把荣誉视为儿戏,他们的幻想已经消散,他们的热情——不仅是崇高的,而且所有的热情——都已经熄灭?"

莱奥帕尔迪的抒情诗集《歌集》是十九世纪意大利诗歌中最杰出的现象。1818—1821年间莱奥帕尔迪的诗歌,反映了诗人力求按阿尔菲耶里、

蒙蒂、福斯科洛的公民古典主义诗歌的典范,创作表达年轻诗人爱国感情的英雄主义抒情诗。在这几年中,莱奥帕尔迪找到了一种独特的诗歌形式"歌"——各种抒情长诗,诗人那种被个人经历所激发的,与他心灵隐秘的情绪有机地联系在一起的思想,可以在其中纵横驰骋。

在头几首"歌"——《致意大利》、《但丁纪念碑》(1819)、《为保丽娜妹的婚礼而作》(1821)、《致安杰罗·玛伊》(1820)——中,年轻诗人力求把浪漫主义热情纳入古典主义严格的形式中。在二十年代初的抒情诗中,体现了诗人的悲观主义情绪和他对英雄业绩可能性的怀疑。在哲理—寓言歌《小布鲁图斯》(1821)、《萨福的最后之歌》(1822)中,美好幻想和生活无谓的残酷悲剧性不协调的主题,与在和命运的残暴对抗中死去的不安分的个人这一浪漫主义主题结合起来。

二十年代初,莱奥帕尔迪也写了一些"田园诗"(《无限》、《致月亮》、《节日之夜》、《孤独的生活》),其中反抗的音符已经沉寂,调子变得平静明快。还是那些主题——人生命的脆弱、理想和现实的背离——出现在回忆的纯个人的情绪折射中,而回忆是对能够引起幻想、遗憾,对幸福的思考的经历、遥远的梦幻、风景的回忆。

浪漫主义的主观与纯理性的融合,对于莱奥帕尔迪的处世态度是具有代表性的特征,这表现在他的抒情诗里没有与古典主义的表达传统破裂。他的"田园诗"的形象世界清晰,思想体现在抽象概念和隐喻中,"词汇在其基本逻辑意义上显现出来,诗意就在于坦率、突出、克制之中"(叶林娜)。

1824年,莱奥帕尔迪开始写散文对话和随笔,结集为《道德小品集》(1824—1832)。莱奥帕尔迪创作中以哲理—讽刺长诗《蛙鼠之战》(1830—1837)、讽刺诗《新信徒》(1835)和歌《翻案诗》为代表的讽刺作品,从这本书开始。在这些作品中清楚地表现出诗人对他时代的不满。

莱奥帕尔迪敏锐地捕捉到,复辟时期的自由主义哲学曲解了启蒙主义者有关社会不断进步的伟大乐观主义概念,把它与神学以及宗教道德结合起来。同时,《道德小品集》的作者透辟地指出了这种倾向——其时代的自由主义社会思想以完全实用主义的态度对待启蒙主义者的社会和科学理论,因此伟大的理想变成"可怜的,冷冰冰的真理",它们无力对抗庸俗、精神贫乏、实用主义的进攻。

莱奥帕尔迪讽刺的主要目标,是体现在自由主义报刊不知疲倦地鼓吹拜物教和神话中的十九世纪文明,他推翻了在他那个时代被认为是无可争议的社会本能、政治和社会思想、道德价值。诗人以令人回想起伏尔泰的刻毒嘲讽的辛辣讽刺讥笑它们。《道德小品集》的诗学的许多方面证明,莱奥帕尔迪深刻地掌握了数世纪之久的哲理讽刺传统。

长诗《蛙鼠之战》是对二十年代意大利现实轰动一时的政论讽刺性摹拟。莱奥帕尔迪利用古代喜剧长诗关于鼠蛙之战的主题，回到了年轻时令他激动不已的公民主题。而如今，在讽刺的折射中，这个主题已成为对十九世纪初意大利政治形势、民族解放运动支持者之间流传的某些思想观点的薄弱之处、这一时期的教育状况、社会思想水平的冷嘲热讽的思考。在225・《蛙鼠之战》中描绘母鼠王的怪诞画面，尽管具有明确的政治讽刺性摹拟的潜台词，但仍是多义性的。对这首长诗来说最典型的是体裁界线的灵活性，这使莱奥帕尔迪可以从政治抨击转入讽刺性摹拟，从抒情思考转入幻想，从一种诗歌风格转到另一种风格。

讽刺歌《翻案诗》(1835)，建立在抒情主人公嘲弄地“拒绝”自己关于十九世纪虚假错误的议论之上。它渗透了否定资产阶级进步的一切形式的浪漫的不妥协精神，莱奥帕尔迪感到，这种进步是复兴运动自由派的理想。莱奥帕尔迪嘲笑浅薄的社会要求、首先是鼓舞民族复兴的“温和”思想家的时髦唯灵论。

在晚期莱奥帕尔迪的抒情诗中，出现了对人类命运更加明晰的理解。在写于1832年的《道德小品集》最后一篇《特里斯丹和朋友的对话》和歌谣《亚洲游牧牧人的夜歌》(1830)中，莱奥帕尔迪的抒情主人公的道德变得较为坚韧。他无畏地直视命运。关于生活灾难和死亡不可避免的真理，已经不能摧毁他，反而给了他骄傲和信心，即他本人的思想能够抛弃任何幻想，克服任何禁忌。莱奥帕尔迪最后阶段的抒情诗风格本身也变得更有活力，更为紧凑。

最后一首歌谣《染料木或沙漠中的一朵山花》(1836)，似乎把莱奥帕尔迪诗歌的所有主题结合在一起：对“田园诗”典型的为无法得到的幸福而惋惜的主题，对诗人在讽刺诗中嘲笑理想的讥讽和不相信的主题，人对其惨淡命运的冷静认识并英勇地反抗命运的主题。此外，在这首歌谣中，莱奥帕尔迪似乎回到了自己青年时代的英雄主义理想，但是，建立功勋的英雄主题在他最后的作品中，被人道主义内容所充实：莱奥帕尔迪的抒情主人公——“在痛苦中有力而伟大”——现在觉得别人的灾难和希望都与自己相关，他认为，在与考验进行的斗争中，人们能够变得更团结、更强大。在对人们的帮助中，在对他们的爱中，在坚定地面对敌对命运的能力中，他看到了真正的高尚的生活目的。

1848—1849年间，革命浪潮席卷意大利。在所有各省都通过了宪法，民族资产阶级走上权力舞台，虽然时间不长。从这时开始，复兴运动走出了密谋和暴动的框框。全意大利为争取独立的战争开始了，引起了欧洲所

有进步力量的长期关注。1848—1849 年革命以后，民族解放斗争阵线的扩展给意大利文学生活带来一系列重大变化。但前一时期的审美经验对世纪后半叶来说是富有成果的。在许多年之中——直到七十年代初的国家完全统一——浪漫主义在文学艺术中仍居主导地位。在世纪上半叶被排挤到艺术生活边缘的古典主义传统，并没有中断。它注定要在复兴运动最后几年的最伟大诗人乔·卡尔杜齐的创作中经历新的高潮。世纪上半叶在某些浪漫主义作家的创作中，在方言诗和朱斯蒂的讽刺中，初露端倪的现实主义倾向，为七十至八十年代的主导艺术现象——真实主义文学——提供了土壤，使它能扎根并获得民族独特性。

第七章 西班牙文学

·226

1. 十九世纪前三十年的文学运动

西班牙进入十九世纪时，是一个在经济、社会和文化方面都很落后的国家。肆无忌惮的任人唯亲，宫廷佞党的阴谋诡计，宗教裁判所对所有类型的智力活动的每日不断的监督，欧洲最富有、最强大的西班牙贵族的道德败坏，所有这一切都造成这样的印象，西班牙的波旁王朝已处于无可救药的解体状态之中。拿破仑认为它是手到擒来的猎物。但表象往往是靠不住的。马克思有关这方面的话，众所周知，"拿破仑像所有他的同时代的人一样，原认为西班牙是一具没有生命的僵尸，但他发现，如果说西班牙国家死亡了，那么西班牙社会却充满生气，它的每一部分都洋溢着反抗力量，这使他非常不快地大吃一惊"。马克思称自从拿破仑占领西班牙那一刻起，它所完成的和经历的一切——几乎长达五十年之久的悲惨事件和英雄主义努力时期——"的确，这是现代史中最激动人心，最有教益的一章"①。

这里指的不仅是下面的事，即 1808 年，当国王和大公们屈辱地争夺法国皇帝的恩惠时，在马德里爆发了起义，形成了反对占领者的人民战争——游击战；还有从十八世纪末开始的潜在的思想运动，其结果是在反对拿破仑的战争进程和第一次革命(1808—1814)进程中，制订了第一部西班牙宪法(1812)——那个时代欧洲最大胆的政治文件之一。整个十九世纪中的五次资产阶级革命试图实施 1812 年宪法的原则，但都没有成功。马克思说，宪法"是西班牙精神生活的独特产物，它恢复了古老的民族的制度，进

① 《马克思恩格斯全集》中文版第 10 卷，第 463 页。

行了十八世纪最著名的作家和国务活动家大声疾呼地要求的改革，并且对人民的偏见作了必要的让步”[1]。这些话对十九世纪上半叶西班牙精神生活所产生的一切重要现象都适用。

转向独特的、古老的民族传统，尽管有辩论但没有扯断与十八世纪启蒙思想的联系，反映了西班牙人民意识的独有特征，这就是决定戈雅的伟大艺术和浪漫主义者的文学成就的思想艺术综合体。

十九世纪上半叶，西班牙社会思想和艺术思想的发展条件十分艰难。

西班牙经历了耗尽国力的与侵略者的战争，两次引起巨大国际反响的资产阶级民主革命（1808—1814、1820—1823）和每个革命时期之后最残暴的反动，最残忍的反革命恐怖。很难找到一个没有经历过侨居、监禁或其他迫害的西班牙作家。此外，在反拿破仑战争的岁月中，西班牙知识分子经受了痛苦分裂：启蒙运动阵营中的某些著名作家把改造国家的希望寄托在法国人身上，支持何塞国王（约瑟夫·波拿巴）的政权并被迫与被粉碎的占领者一起逃跑。十八世纪最伟大的诗人梅伦德斯·巴尔德斯和这个时代最伟大的戏剧家费尔南德斯·德·莫拉廷，都在流亡中死于法国。

1833年，西班牙进入第三次资产阶级革命，伴随这场革命的，是在极右的封建—教权主义政党（教权主义者）与自由—保守的资产阶级—贵族联盟之间的长期战争。教权主义者被打败，而自由派和保守派之间的斗争一直持续到1843年，那时因又一次军事政变而废除或终止了那些不彻底的资产阶级改革，而三十年代末和四十年代初西班牙经济和文化的明显高涨都有赖于它们。西班牙社会发展的周期性，革命的爆发和反动时期的衰退以及缓慢的力量积蓄交替出现，都在文学运动中反映出来。

227·

通常认为，过去的文学时代一直延续到十九世纪的头几十年中。在为独立而战和第二次革命的年代里，流传着大量抨击性文章、小册子，出版了许多战斗的讽刺杂志。讽刺政论的文学形式基本可以纳入启蒙运动的讽刺之中："书信"、"词典"、讽刺性的"赞扬"等等。在这些铺天盖地的刻毒、机智的揭露中，巴尔托洛梅·何塞·哈尔雅尔多的《批评和诙谐辞典》(1811)和无名氏的系列抨击性文章《游手好闲者书简》(1820)，其作者是塞巴斯蒂安·米尼亚诺。尽管这些作品之间相隔十年，但它们的目的相同——嘲笑那些用恶毒的狂吠迎接第一次和第二次革命的旧制度的力量。就像启蒙运动的哲学政论一样，这些作品也广泛地利用日常生活事实。米尼亚诺描绘了数十个可信的场面，推出了许多人物：神甫、僧侣、法官、告密者、最神圣

[1] 《马克思恩格斯全集》中文版第10卷，第498页。

的宗教裁判所的工作人员等等，使读者能听到他们的声音，嘲笑他们的自我辩解。

十九世纪初最著名的诗人曼努埃尔·何塞·金塔纳(1772—1857)，追随启蒙运动的古典主义传统。他完善了哀歌、书信体作品和阿那克里翁诗体，不过他最钟爱的体裁是格调高雅的希腊颂诗。金塔纳把自己的颂诗献给科学成就(《为印刷术的发明而作》，1800 年；《为派遣西班牙远征队前往美洲送牛痘疫苗而作》，1806 年)，颂扬仁爱(《致受大公夫人阿尔巴保护的黑人小女孩》)，揭露专制，颂扬争取自由的战士的自我牺牲精神(《致胡安·德·帕迪利耶》、《埃斯科里亚尔的万神殿》)。但是，他的最炽烈的颂诗是在法国侵犯的威胁激发下写的(《为特拉法尔加战役而作》)。在反拿破仑战争前夕，明白了保卫国家反对外国侵略者的爱国主题具有重大意义。1805 年，他上演了悲剧《佩拉约》——叙述第一个与阿拉伯人斗争的阿斯图里亚斯领袖。悲剧写作严格遵守古典主义的三一律(金塔纳在诗体论文《戏剧规则》中谈到它们的好处)。

在战争年代中，金塔纳成为自由革命派阵营中最活跃的宣传员之一。他写《爱国诗》，出版杂志《爱国周报》，为中央委员会撰写宣言和传单，出席了卡的斯的议会会议。当斐迪南七世重登王位之后，诗人遭到宗教裁判所的审判并被长期监禁。1820 年革命解放了他，他作为记者参加了这场革命，他用鲜明的反波旁王朝的抨击性文章《致霍兰德议员的信》回答对革命的镇压。这次金塔纳被流放，直到 1828 年他才回到马德里，继续写他于 1807 年开始的系列《西班牙名流传》。他在晚年获得官方承认，甚至由皇后当众给他颁发诗人奖金。

虽然金塔纳一生都忠于古典主义美学，他把独立战争时期的诗歌和政论创作当成是对古典主义理想的偏离。1814 年，在进入科学院的演讲中，他强调说，动荡不安的历史事件给文学语言带来了极大自由、勇气和热情："批评家要求作家准确、井井有条、稳健，能否对在暴风雨中高声唤醒同伴们拯救轮船的海员要求类似的节制呢？"

金塔纳的这一声明证明，忠于过去阶段美学的作家，已意识到艺术思维中变化的必要性，它直接涉及西班牙浪漫主义的起源问题。据一种可靠的观点，西班牙文学中的浪漫主义在三十年代初确立，十九世纪头数十年出现的只是浪漫主义的理论前提：宣传欧洲浪漫主义学说的第一批文章，以及新文学的支持者和反对者之间的辩论。这种宣传是 1814 年由约翰·尼古拉斯·贝利·德·法贝尔开始的，他为西班牙人转述了奥·施莱格尔的《论戏剧艺术与文学》。贝利·德·法贝尔追随奥·施莱格尔要求重新审查西班牙人对黄金时代戏剧的态度，特别是对卡尔德隆的态度。他认为指责西班牙戏剧

"不自然"、"野蛮"的古典主义是对欧洲文学,至少是西班牙文学的康庄大道的暂时偏离。贝利·德·法贝尔重视艺术中的英雄主义和集体主义因素,但把它与基督教和中世纪骑士精神联系在一起。就其政治立场来说,贝利·德·法贝尔是个保守分子,是支持天主教君主专制传统的人。捍卫古典主义美学规则,认为它们符合理性和进步的世纪的华奎因·德·莫拉反对他的观点。这场争论延续了数年之久。1820 年,当贝利·德·法贝尔把自己有关这一问题的看法(文章、抨击性文章、讽刺性摹拟、翻译)结集成册(书名是《捍卫卡尔德隆和西班牙旧戏剧,反对文学中的法国化的东西》)时,可以发现贝利·德·法贝尔除了重新解释西班牙的经典之外,还进行了绝不能仅仅纳入对施莱格尔的翻译和转述的广泛的浪漫主义美学宣传。他援引司各特、华兹华斯、拜伦,但援引最多的是德·斯塔尔夫人;他驳斥对他仇恨启蒙运动和百科全书派的指控,同时也抗议不考虑民族现实的"机械道德"、"理性专制"。贝利·德·法贝尔总结说,艺术必须具备"能够再现遥远时代和离我们最远的风俗的生动的、包罗万象的想象力"。

228·



白秃鹫 弗·戈雅 1810 年
铜版画《战争的灾难》系列中的第七十六张

由于其他批评家的发言,对浪漫主义学说的认识仍在继续。最重要的是 A. 杜兰的《关于当代批评对西班牙戏剧衰落的影响的思考》(1828)。由于书刊检查的禁止,宣传欧洲经验的可能性是有限的,须知直到十九世纪二十年代末,在西班牙甚至还不能出版司各特的小说。当然,某些作家通过原文和法文译本有所了解。拉法埃尔·乌马拉,第一本历史题材的浪漫主义小说《拉米罗,卢塞纳的伯爵》(1823)的作者,在序言中说,他的任务就是使司各特和其他在西班牙还不知名的欧洲浪漫主义者的经验适应西班牙读者的需求。

除了宣传和掌握欧洲经验外,目前尚未被研究者充分解释清楚的另一个事实,在西班牙浪漫主义的酝酿中起了重要作用。不应该赋予宣言和论战等以独一无二的意义,这会歪曲西班牙浪漫主义的面貌,把它永远与反启蒙运动思想和反动思想联系起来(如果考虑到贝利·德·法贝尔的思想立场的话)。事实上在这些年中,浪漫主义世界观是在启蒙运动幻想危机时刻的许多西班牙作家的创作中自然发生的。不过与此同时,并没有彻底与启蒙运动思想决裂。早在1800年,在巴黎出版了西班牙文书信体小说《科涅丽亚·鲍罗基亚或宗教裁判所的牺牲品》,作者只署了姓名的头一个字母A. C. G.。此书被书刊检查机构禁止,但在1808—1814年革命时在西班牙出版,1820—1823年再版。无名作者受到启蒙运动思想精神的熏陶。但在强大的旧制度面前显得软弱无力的行动和独白中,在他们对个人自由和幸福权利的捍卫中,在制度对个人的胜利中,已经可以猜到新冲突的形象、新主人公的侧影。

很快就出现了具有巨大潜力的创作个性,它们独立地培养浪漫主义世界观。这些创作个性在十九世纪前二十年的西班牙出现,已迫使重新审查这一理论,即西班牙浪漫主义的产生,取决于从外面渗入的个别的浪漫主义思想,特别是施莱格尔兄弟的美学。

首先,早在世纪之交,浪漫主义就产生于弗兰西斯科·戈雅的创作中,而在1814年前夕,即在完成《1808年5月2日马木留克的进攻》和《1808年5月3日在小丘上枪毙王子庇护》的时候,艺术家可能比在欧洲任何其他地方都更充分、更强烈地表现了浪漫主义。即便戈雅在十九世纪二十年代初创造的真正浪漫主义神话"聋子之家的黑色组画"不为同时代人所知,但有关马德里起义的画卷、《战争的灾难》、那些年月中的图画和肖像所起的作用,也足以使人在国家的精神气氛中感觉到浪漫主义艺术的强烈气息。

在这方面,何塞·马利亚·布兰科·怀特(1775—1841)的个性十分突出,他是记者、诗人、散文家、独立战争的参加者,是个抛弃了神甫教职的自由主义者,最后被迫在流亡中自杀。早在1803年,他就在塞维里亚经济协会中作了含有某些浪漫主义美学前提的《关于诗歌的演讲》。十九世纪二十年代初,布兰科·怀特在侨民出版物中发表了几篇随笔和一篇标题为《论不可思议的臆造带来的享受》的文章,这是浪漫主义美学的一篇著名宣言。像贝利·德·法贝尔一样,布兰科·怀特攻击启蒙运动的偏见:"那些被称为哲学家的人徒劳地想消灭我们头脑描绘未知世界并想象自己是它的一部分的能力。最高的诗就蕴含在想象的这些创造物之中。没有它们,诗和散文中的浪漫主义体裁——当代诗歌已经奉献或将要奉献的最好的东西的源泉——就不可能存在。"同时,他绝不同意贝利·德·法贝尔的政治观

点。1821—1822年,布兰科·怀特在伦敦用英语出版了《西班牙来信》(直到我们这个时代,它在西班牙才全部出版)。可以把它们看成是由斯塔尔夫人的《论德国》一书开始的系列作品,可以看做是对浪漫主义者开始研究的文化民族类型学的贡献。

这样,在十九世纪的头几十年,西班牙浪漫主义作为有影响的精神运动而存在,尽管它的文学成就本身还不大。不过,如果新的艺术思想、新的趣味没有在广大有文化的西班牙人的头脑中扎根的话,像爆炸一样迅速生灭的新文学流派的确立,乃是不可能的。

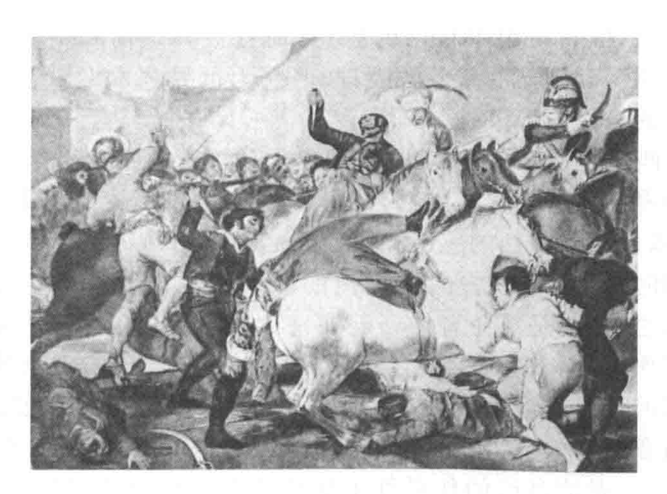
2. 西班牙浪漫主义概述

书报检查禁令的废除和自由派侨民的返回,发出了浪漫主义进攻的信号,它的大事记确实是在1834—1835年间的几个月中完成的。1834年初出版了安赫尔·萨维德拉的两卷本诗集。社会活动家兼文学活动家A.阿尔卡拉·加利亚诺在该诗序言中阐述了浪漫主义广泛的观点体系;这种现象生长于民族土壤之中,与每个民族的传统和风俗紧密相关,但又不局限于对传统的描写。序言中说道,浪漫主义体现了对过去的回忆和我们今天的感情。同年5月,在《西班牙评论》杂志副刊发表了两篇评萨维德拉两卷本诗集的匿名文章(一般认为作者还是那个阿尔卡拉·加利亚诺或是马里亚诺·何塞·德·拉腊)。批评家认为,"萨维德拉赋予浪漫主义以西班牙的面貌"。批评家觉得,与萨维德拉的长诗《摩尔人的弃儿》最接近而且可以媲美的,是密茨凯维奇的创作。这一并列不仅证明了批评家的视野,还证明了西班牙浪漫主义的"面貌"已经相当充分地显现和确定了。

230·

还是在1834年5月,马丁内斯·德·拉·罗萨(1787—1862)的戏剧《威尼斯的阴谋》首演,发表了拉腊对这场倡导剧场新美学的演出(以表现力,不断增强的戏剧性和强烈的对比取代逼真和推论的正确性)的评论。9月上演了拉腊本人的戏剧《马西亚斯》,次年3月,最重要的西班牙浪漫主义戏剧——萨维德拉的《堂阿尔巴罗,又名命运的力量》——也登上舞台。以后几年中在席卷马德里和巴塞罗那的滚滚的浪漫主义戏剧潮流中,突出的是加西亚·古铁雷斯(1813—1884)的《行吟诗人》(1836)和胡·欧·阿尔森布斯(1806—1880)的《特鲁埃尔的恋人》(1837)。这两场演出马上受到拉腊的重视和推荐。批评思想与诗歌灵感携手并进。在首演之后的第二天,浪漫主义戏剧就被从流派的总的艺术思想的角度加以分析。

浪漫主义运动匆匆达到它的高潮。在几年之内,拉腊、埃斯普龙塞达、萨维德拉的最好的戏剧相继创作出来。1844年,年轻诗人何塞·索里利亚



1808 年 5 月 2 日马木留克兵的进攻
弗·戈雅 1814 年 10 月 马德里 普拉多博物馆

在几次不太完善的戏剧尝试之后，把《堂胡安·特诺里奥》推上舞台。同是在 1844 年，希尔-伊-卡拉斯科(1815—1846)出版了最出色的历史小说之一《贝姆比布雷先生》。

西班牙浪漫主义者独具特色的、重要的创作时期至此结束。何塞·索里利亚、加西亚·古铁雷斯、阿尔森布斯又活了很久，写了许多东西，但除了极个别的例外，它们都是无休止的自我重复。文学批评的调子也发生了变化：现在占主导位置的是对新流派的极度嫌恶和不满，对华丽词藻、恐怖的堆砌、为了强烈的效果而破坏逼真加以否定和嘲笑。这就是那个曾经欢呼浪漫主义到来的阿尔卡拉·加利亚诺在 1849 年所确认的："浪漫主义已经寿终正寝，它甚至变得可笑，因为它已经变得俗不可耐……"

尽管西班牙浪漫主义者的政治观点不同，但是，艺术思维和对世界看法的共性，把他们结合在一起。西班牙浪漫主义的腾飞正值浪漫主义潮头在英国、法国、德国已经衰退的那几年中。西班牙人有可能在几乎三十年的时间里，深入体会浪漫主义的思想和形象。西班牙作家并不掩饰他们所受的影响甚至情节的借用，而是用题词、缅怀往事、回忆录中的表白，公开地指明了这一点。不过，如果据此就认为西班牙浪漫主义现象是派生的、模仿的现象的话，那就完全错了。问题当然不在于天才有时能使他们超越自己借用的源头（一些研究者指出埃斯普龙塞达的《海盗之歌》显然是模仿阿·德·维尼的《巡航战舰拉·塞里耶兹号或船长的抱怨》，但他们承认埃斯普龙塞达的诗节奏更丰富，凝练的诗歌语句更具格言形式和更加铿锵有力，海盗的热爱自由和骁勇剽悍传达得更有诗意）。西班牙浪漫主义汲取

了别人的思想，但它说出了自己的思想，而且极其热情和坚信不疑地说出这些思想。它受到别人的形象的鼓舞，但它为世界艺术奉献了具有无可争议的独特性的自己的形象。

公认的西班牙浪漫主义属性，表现出十分鲜明的民族色彩。事实上，所有西班牙浪漫主义者的宣言中都含有对“把传统和民间情节作为新神话来利用，以便以此激起强烈的感情和民族回忆”（希尔-伊-萨拉特）的某种形式的要求。同时，对民族过去的最热情的歌颂不是出自保守主义者贝利·德·法贝尔之笔，而是革命者埃斯普龙塞达之笔。浪漫主义者从中世纪纪事或历史著作、民间叙事或抒情叙事作品中借用情节，有时作家利用地方传奇和家族的传说。浪漫主义者不怕采用已经被文学传统讲过的或抛弃了的情节，《特鲁埃尔的恋人》的情节就是如此，更不必说堂胡安的传奇了。有时，浪漫主义者给自己的作品加上历史注释和语言学注释（例如阿尔森布斯就曾这样做过）。不过在十九世纪三十年代到四十年代初，艺术家们疏远了风格摹拟（在索里利亚的晚期《传奇》中，风格摹拟已到了矫揉造作的地步了）和对过去的迂腐的、考古式的重建。他们通过随意对待历史获得了浓重的民族色彩，他们的道路是掌握并继承民族艺术的传统。

在继承传统之前，应更好地了解传统。在这方面已经做了大量工作。贝利·德·法贝尔编了两本很有价值的中世纪西班牙诗歌和戏剧选集。A. 杜兰筹备了非常有名的民间抒情情诗的版本。开始出版十九世纪流行的《西班牙名胜古迹和风景》系列。在所有浪漫主义文本中，都反映出了对一种深入领会传统，发现某种能赋予传统不朽和力量的根深蒂固的东西的自觉追求。

浪漫主义者对传统的理解非常宽泛，其中不仅包括民间创作和文学，还有造型艺术。在萨维德拉和埃斯普龙塞达长诗的如此丰富的描写中，令人吃惊的是西班牙绘画所固有的建立在明暗对比、光照下的各种具有雕刻立体性的特别鲜明的形象（如在里贝拉和苏巴朗的画中）。当萨维德拉的《堂阿尔巴罗》的幕布拉开时，观众看到了似乎是从委拉斯开兹的画布上走下来的卖水人。在浪漫主义者的作品中，这样的能够引起与绘画直接联系的东西不少。在埃斯普龙塞达的《萨拉曼卡的学生》和索里利亚的《堂胡安·特诺里奥》最后一场中的怪诞离奇的形象——骷髅、头盖骨、拆开的棺材、熄灭的油灯和浮生短暂的其他象征——显然可以溯源到十七世纪画家瓦尔代斯·列阿尔的讽喻画《死的象形文字》。

瓦尔代斯·列阿尔引起浪漫主义者注意的另一个原因是，他画了米格尔·德·马尼亚拉的肖像，此人在西班牙被认为是堂胡安的化身之一（或原型）。浪漫主义诗人利用了有关马尼亚拉的传说，保留了它最初的形象

结构和丰富的色彩。

“民族传说只是作为浪漫主义感知和解释的客体，出现在西班牙浪漫主义中；而这种感知本身是极其现代的……”（普拉夫斯金）西班牙浪漫主义者的思想核心是对人和世界的相互关系的特殊看法，人和世界的特殊对立。事实上，西班牙浪漫主义者作品的所有主人公演绎的都是同一个形象。他们所有人都与堂胡安有血缘关系。不过，浪漫主义的堂胡安既不像民间创作中的堂胡安，也不像“塞维利亚的好胡闹的人”蒂尔索·德·莫利纳，也不像莫里哀的唐璜。这不是相信自己有权杀死他人的贵族，也不是自由主义者和自由思想派，根本不是把有关灵魂和永恒的思考束之高阁的无忧无虑的游荡汉。有时，浪漫主义的堂胡安在传统的情节下完成诱惑和报复行为，但是也往往完成完全与传说不相符的行为。他的主要特点是他无法感到自己是幸福的，还有转变为对社会秩序和宇宙秩序的大胆反抗的不满。 ·232

用女人的诱惑力去吸引浪漫主义的堂胡安，只是一件危险的事情，社会保护女人的名誉，上帝保护女人的贞洁。主人公的目的正是破坏，甚至是侮辱这双重的保护。索里利亚戏剧中的堂胡安·特诺里奥冷静地为自己选定牺牲品，打算成为朋友妻子的女人，还有准备接受剃度的姑娘，她们的名誉受到法律和道德更可靠的保护，凌辱她们的名誉是可以直接向社会提出的最大胆的挑战。同时，冒险、与死神的游戏是浪漫主义反抗的必要特征：在每个堂胡安中都有某种与斗牛士相像的东西。往往这种相似被格外加以强调：萨维德拉的人物堂阿尔巴罗和维尔雅梅迪亚纳伯爵以业余斗牛士著称。

这种性格最重要的特征是绝对的，不可遏止的极端主义。拉腊在分析《行吟诗人》和《特鲁埃尔的恋人》时，强调主人公随时准备跨越任何界限：“……他觉得犯罪是他的唯一出路，于是他就犯罪；人们成了他道路上的障碍，于是他就战胜他们……”叛逆精神就是浪漫主义主人公的特殊属性。不过，他的造反属性是包罗万象的，彻底的。当他打击公牛时，本人也死于致命的反作用力下。

在浪漫主义作品中，总是在这样或那样的形式中或详或粗地表现主人公与社会的冲突。在《特鲁埃尔的恋人》中，玛格丽塔夫人感到悲伤的是，为“荣誉规则的暴虐”迫使她坚持女儿与她不爱的人的结婚。在《行吟诗人》中，莱奥诺尔感叹说：“啊，我们那被暴君们葬送的不幸的青春！”在索里利亚的《堂胡安·特诺里奥》中，各个阶段的先后顺序被打乱了。开始时，大胆破坏所有社会法规，似乎只是由主人公对自我确立的渴望和叛逆性格引起的。但是，主人公直接面对社会的时刻来临了（在每部浪漫主义作品中都有这样的时刻）。在索里利亚的戏剧中，这是对修道院长堂冈萨洛所

作的解释。堂胡安对他说，伊涅斯的美丽和爱情预示着他的获救和摆脱罪恶。"你的获救关我什么事?"修道院长的这句话是这出戏剧冲突的关键。僵死不动的西班牙社会对人对和谐与美的渴望，对召唤他的理想漠不关心。在社会和人的不公正的后面，是更大的不公正——上帝的不公正。"我对天呼唤，但它没有听见"，堂胡安·特诺里奥重复了两次。

主人公的反抗越来越扩展，不仅具有了社会规模，而且具有了宇宙规模。由于对获得"允诺的愉快"感到绝望，主人公破坏坟墓，不让死人安眠，凌辱神圣，对劝导、召唤和上天的威胁报以魔鬼般的大笑。在这个时期所有浪漫主义者的作品中，无一例外都有教会强加的各种各样的桎梏，主人公认为它们非法地束缚他对幸福的追求。亵渎誓言，这是西班牙浪漫主义最经常重复的主题之一。在加西亚·古铁雷斯的《行吟诗人》中，莱奥诺尔在接受了僧侣的剃度之后，和曼里克一起逃走。在《特鲁埃尔的恋人》中，迭戈·马西利亚在别人要他相信，他所爱的人在教堂结婚，意味着上帝使她的婚姻神圣化，他却亵渎地声称："我的出场会把它破坏。"拉腊赞赏马西利亚的这一回答，称之为"高尚的"回答。在希尔-伊-卡拉斯科的《贝姆比布雷先生》中，宗教束缚两次妨碍了贝亚特丽斯和阿尔巴罗的幸福：开始是贝亚特丽斯的婚姻，后来是阿尔巴罗的出家誓言。同时，贝亚特丽斯的婚姻是宗教威胁的结果：为了死后获救，贝亚特丽斯的母亲在临死前恳求女儿嫁给莱穆斯伯爵。贝姆比布雷先生作出的纯洁誓言，同样是欺骗和环境不幸的巧合逼出来的。

多次对堂胡安的传说进行加工，这个时代的作家中没有一人利用过这一传说的著名变体之一的结尾——有关米格尔·德·马尼亚雷的塞维利亚传说（尽管埃斯普龙塞达在《萨拉曼卡的学生》中，正是利用这个变体作为起点）。谁也没有表现过被改变的、忏悔的，祈求饶恕自己的罪过的堂胡安。只有索里利亚展现了被饶恕的堂胡安·特诺里奥。所有其他人——萨维德拉、埃斯普龙塞达、加西亚·古铁雷斯的主人公——都没有忏悔，嘴里说着亵渎神明的话死去，而且堂胡安·特诺里奥得到的宽恕也不是用悔过换来的——直到最后时刻他仍保持着逞强的姿态和上帝争辩。直到修道院长用法网罩住他，准备把他拉向地狱那一刻之前，他一直拒绝恳求上帝。看起来，堂胡安把一只手伸向天空，似乎为了不让修道院长得逞，为了肯定自己的意志，而不是服从别人的意志。伊涅斯的幽灵郑重地说，不是堂胡安的悔过，而是她伊涅斯的爱情迫使上帝饶恕了罪人。

233·

浪漫主义者根本不为反抗上帝的造反指责自己叛逆的主人公，也不以宗教规范的名义要求人驯服。尽管如此，他们还是抓住了这种主人公立场的不稳定性。对理性安排的社会和人为了全体的幸福而自我克制的必要性

的信念，是西班牙作家从启蒙时代继承下来的。正是根据启蒙运动的伦理立场，浪漫主义者（拉腊、在某种程度上还有萨维德拉和埃斯普龙塞达）接近于对浪漫主义主人公的批判评价。但是，时代对启蒙运动，对理性威力的信心的惩罚越坚决，被为所欲为的反抗规模吓坏了的浪漫主义者的思想，就更多地转向基督教伦理学。但只是在西班牙浪漫主义史的最后阶段，在1845年以后，这种转向才获得了官方天主教的形式。直到《堂胡安·特诺里奥》和《贝姆比布雷先生》时，关注的中心仍是浪漫主义的反叛者。对他能够为了基督教的爱而自制的希望从未导致教条战胜个性，并未导致谴责、惩罚“骄傲的人”。几年后，现实主义作家巴莱拉指责西班牙浪漫主义，说它“伪造它没有体验过的信仰”。巴莱拉与浪漫主义艺术体系格格不入，因此浪漫主义特有的两重性——在现实和可能之间的摇摆，在希望和幻觉之间的摇摆——使他觉得是“伪造”。不过浪漫主义者与信仰的关系的实质——希望和不相信兼而有之——被巴莱拉抓住了。

西班牙浪漫主义者创造的世界图像就是这样。在其主要特征上，它对三十至四十年代所有重要作家来说是共同的。但是，西班牙浪漫主义并不是一块磐石，可以感到其中有严重的思想分歧。在一系列基本问题上，拉腊和埃斯普龙塞达的立场是比阿尔森布斯和加西亚·古铁雷斯左得多的彻底革命立场。与其他浪漫主义者不同，拉腊和埃斯普龙塞达看到了资产阶级自由主义的软弱无力，并在政论文中揭露它，他们的精神悲剧在于令人恐惧的孤独和必定灭亡的感觉。“我们的命运和那种队伍的命运一样，将军为了以少数人的牺牲挽救全军而把它抛弃，让它听任敌人炮火的打击”，埃斯普龙塞达写道。“人数不多的阶级，侨居国外的牺牲品或孩子，他觉得自己在西班牙是孤独的，每走一步都能感到自己领先其他人五十米”，拉腊这样为自己的战友下鉴定。

埃斯普龙塞达的长诗《恶魔世界》中的高潮，无疑是马德里人民骚动的那段。诗人欣喜地描绘不可遏止的马德里人群，它那令人想起1808年5月2日和1820年3月7日人民起义的强有力进攻。但这次进攻的牺牲者却是长诗的主人公——准备为人们献出“心中的全部的爱”的年轻人亚当。在这个场面中有对1814年和1823年在僧侣和反革命分子唆使下高喊“锁链万岁”的群众的回忆。在埃斯普龙塞达的长诗中，在拉腊的随笔中，人民不只一次被称为火山，它的骚动是盲目的、不可控制的岩浆喷发。拉腊和埃斯普龙塞达痛苦地思考三次革命的失败和退化。人民是革命的主要问题：“地球人”（拉腊的说法）的因循守旧令人绝望，盲目喷发的岩浆令人恐惧。骨子里温和的浪漫主义者没有这种对待人民的悲剧性的双重态度。在《堂阿尔巴罗》和《贝姆比布雷先生》中，人民总是支持主人公，人民是公正无私

的，就像萨维德拉的帕科叔叔或希尔-伊-卡拉斯科的科斯梅·安德拉德一样。所有浪漫主义者都被1808年挺身反对缪拉军队的西班牙人民的英雄主义冲动所鼓舞，但是，力图用革命的方式解决西班牙社会生活最尖锐的矛盾的艺术家，不掩饰自己对国内事件以后发展的不满，由此产生了达到最高悲剧音调的关于恶魔世界（埃斯普龙塞达）、墓地世界（拉腊）的概念。

3. 萨维德拉　埃斯普龙塞达

像许多西班牙浪漫主义者一样，安赫尔·萨维德拉，里瓦斯公爵(1791—1865)是当时所有社会事件的积极参加者：在拜伦市附近的战斗中受过重伤的年轻军人、自由派密谋分子、侨民，后来当上议员，在四十年代和西班牙自由主义一起“向右转”。他的文学工作与社会活动并行不悖。他从具有古典主义风格的抒情诗和英雄主义诗歌开始，但很早就在他的诗歌中出现了新美学的特征。长诗《荣誉的转折关头》(1812)还是用节奏均匀的诗体（“皇家八行诗”）写成的，但情节的选择（取自中世纪编年史），马上向整个骑士阶层大胆挑战的主人公的性格，行动的环境，都预示了这是一首浪漫主义诗歌。他的早期戏剧（《阿尔雅塔尔》，1816年；《拉努萨》，1822年；《阿里亚斯·冈萨洛》，1826—1827年）同样说的是从古典主义悲剧转向浪漫主义戏剧的坚决意图。从1823年到1834年间，他在英国、法国和马耳他侨居，在这些地方他结交了许多浪漫主义者，深入了解了欧洲浪漫主义文学的最新潮流。还在侨居期间，他就写了许多证明他坚决地转到浪漫主义立场上来的诗歌和戏剧《堂阿尔巴罗，又名命运的力量》的第一稿。有一种推测，说梅里美看过这个剧本初稿，并以此来解释《堂阿尔巴罗》和梅里美短篇小说《炼狱的灵魂》情节的一定程度的相似。

234·

萨维德拉最好的诗歌之一是《马耳他的灯塔》(1828)，它展示了海上风暴的壮阔画面，使人想起籍里柯的《墨杜萨之筏》。那些冒险与汹涌澎湃的自然力较量的鲁莽划船人必死无疑，如果没有马耳他灯塔——“混乱的主宰”——的光柱为水手们指出正确航道的话：“愿理智的火炬能在热情的猛烈风暴中也这样熊熊燃烧。”

鲜明的浪漫主义形象性与古典主义公式的碰撞似乎有些出乎意料，使许多研究者把萨维德拉这一阶段的作品纳入过渡文学中（和马丁内斯·德·拉·罗萨的戏剧一起）。但是，《马耳他的灯塔》和其他二十年代末三十年代初的作品，标志着浪漫主义的全面胜利，虽然萨维德拉和整个西班牙浪漫主义一样，没有与古典主义传统彻底决裂。热情冲动是美好的，甚至是壮丽的，但也是致命的，只有理智才能挽救人，在萨维德拉的其他作品

中(他最好的戏剧《堂阿尔巴罗,又名命运的力量》也包括在内)都能听到这种思想的声音。

萨维德拉回到祖国之后,出版了两卷本文集,其中占中心地位的是长诗《摩尔人的弃儿或十世纪的科尔多瓦和布尔戈斯》,它很快被公认为民族浪漫主义流派的纲领性作品。情节取自于中世纪传说:长诗的主人公穆达拉是西班牙军人和伊斯兰女教徒的儿子,在科尔多瓦的哈利发宫廷中被培养成人,为给父亲和被恶棍们杀死的弟兄们报仇,他回到了布尔戈斯。这是第一个粗线条勾勒出来的浪漫主义性格,但还不是上面说过的那种地道的浪漫主义性格。

这种形象以惊人的能量和彻底性,体现在与戏剧同名主人公堂阿尔巴罗这个形象中。这里对主人公的主要冲突——与社会的冲突——予以最详细的介绍。要求报复的等级偏见和荣誉规则,不能忍受威胁和屈辱的主人公的火爆脾气,把他从一个灾难引向一个灾难。经常出现在主人公独白中的太阳主题为阿尔巴罗身世秘密的揭开——他是秘鲁总督和印加公主的儿子——作了铺垫。这个形象看似寻常的比喻,却突然表现出隐含的意义:须知印加人崇拜太阳,认为自己的国王是太阳之子。阿尔巴罗的父亲利用战争争夺西班牙遗产(剧情发生在十八世纪中叶),他"跑进大山之中去找野蛮的印第安人,渎神地举起了背叛和造反的旗帜"。这出戏剧是在美洲西班牙殖民地争取独立的战争结束将近十年后写成的。戏剧的主人公出生在"造反的旗帜下",体现了为自由而战的现实基础。

雨果戏剧中那彻底改变了处于类似情节下的爱尔那尼性格和社会地位的国王的宽恕行为,在这里却成了一种幻想。印加人的印第安血液注定了阿尔巴罗的永远背叛。阿尔巴罗在西班牙社会中遭到了毁灭性失败,当多少世纪的根基已经动摇的时候,这个社会竟狂热地保存着血统的特权,摒弃同情心和理性的理由。正如在其他浪漫主义作品中一样,主人公难以忍受的束缚是他在软弱和绝望时作出的宗教承诺。阿尔巴罗和他热恋的莱奥诺尔准备破坏这些承诺,限制自由对他们这样充满热情的天性来说,是不可能的。"这整个世界是一个多么拥挤的监狱!"堂阿尔巴罗感叹说,他指的不仅是社会的不自由,还有人的形而上的不自由。"让天塌下来!让人类死光!消灭,破坏……"这是绝望的阿尔巴罗的最后几句话。 · 235

戏剧的每一幕都分为两部分。一部分中是各种身份民众的大合唱;另一部分中是主导复杂情节的中心人物。人群由小贩、茨冈人、士兵、乞丐组成,它评论事件,它的支持永远在阿尔巴罗一边。主人公似乎总是被民众的大合唱围绕着,被他们抬上舞台前部。如果所有与教会有联系的人物

（大教堂的神甫、法师梅利通和神父瓜尔迪安）站在“支柱”一边，阿尔巴罗的独特个性却使他们害怕，那么卖水人帕科则肯定了人道主义口号：“每个人都是自己的事业之子。”

萨维德拉的《历史浪漫诗》(1841)第一版中的几个人物与阿尔巴罗接近：国王佩德罗·热斯托基，维尔雅梅蒂伯爵和其他人。这些都是同样向权力、司法、上帝、命运挑战的桀骜不驯的个性。甚至在宣扬宗法制的美德，在确立它们的时候，他们也是不顾一切的、破坏性的、不可遏止的，这样就把忠诚本身变成傲慢和任性(《忠实的卡斯蒂利亚人》)。


安赫尔·萨维德拉(里瓦斯公爵) 德·马德拉斯画

萨维德拉创作的戏剧故事《对梦的失望》(1842)，就成了这一类戏剧故事的收尾。这出戏是用西班牙戏剧中早已熟悉的关于坟墓引起的有教益的梦的情节写成的，萨维德拉的这个剧本表露出了卡尔德隆的深刻影响，不过，在《堂阿尔巴罗》中这种影响已经很明显，主人公的独白发挥了卡尔德隆戏剧《人生是梦》中塞西斯蒙多的第一段独白的核心思想。《对梦的失望》是关于浪漫主义者和浪漫主义的人生态度的寓言。在神奇的梦中，被对生活的最大奢望所吸引的利萨尔多，经历了浪漫主义的命运，经历了胜利和失败。但是，如果阿尔巴罗的最终结论是最大限度的反抗，当全部斗争和复仇的可能性都耗尽了，则对人类进行最后诅咒，然后自杀，利萨尔多的结论是拒绝斗争，逃往幻想和艺术的无上幸福的避难所。西班牙浪漫主义的主导题材就这样在安赫尔·萨维德拉的创作中结束了。

何塞·埃斯普龙塞达-伊-德尔加多(1808—1842)在创作中和生活中，都是浪漫主义反抗的体现者。十五岁他就成为一个秘密政治团体的组织者之一，曾经被捕，受审判，释放后，他坚决地走上与专制暴政进行斗争的道路。长期的侨居生活、密谋、被捕、流放、参加街头战斗、革命政论工作，这就是他的生活，直到逝世。作为政治思想家(小册子《门迪萨瓦尔的政府》和一系列文章)的埃斯普龙塞达的观点，逐渐演变为彻底革命民主主义的

观点、共和主义的观点。在对门迪萨瓦尔政府的资产阶级改良进行分析的小册子中，他指责政府庇护“富人的资本，但同时增加了无产者的数量和加剧了他们的穷困”。埃斯普龙塞达认为，所有西班牙革命的致命弱点，在于“那些被称为粗野、低下的人民”没有参加这几场革命。

埃斯普龙塞达的全部创作，是他的叛逆的巨大隐喻。在侨居生活的岁月中，他深入了解了欧洲浪漫主义运动，几乎发展了所有的体裁形式（历史小说、幻想短篇小说、戏剧、哲理长诗、政治抒情诗和哲理抒情诗），把它们和西班牙浪漫主义的思想主题、形象主题综合地联系起来。他比西班牙浪漫主义者中的任何人都活跃，创造了吓人的、神秘的、阴沉的主人公的形象——叛逆的、被社会抛弃的人；他不能也不愿意控制自己的热情，向生活要求绝对自由和绝对充分的自我实现。“分角色的抒情诗”的人物是这样（《海盗之歌》、《哥萨克之歌》等等），瓦特·司各特风格的历史小说《桑乔·萨尔达尼亚或库埃利亚尔的卡斯蒂利亚人》（1833—1834）中的犯了无数罪行，但在心中渴望纯洁的美和爱情的桑乔·萨尔达尼亚也是这样。桑乔·萨尔达尼亚是十八世纪的骑士，后来在长诗《萨拉曼卡的学生》（1837—1840）中以堂费利克斯·德·蒙特马拉的面貌出现，即十七世纪的堂胡安中的一个。其中主人公力求在为所欲为和厚颜无耻方面，超过所有前人的长诗中的头几章，只是追踪那一掠即过的幻影中心部分的简短序幕，那时，所有天上的力量都团结起来，去反对胆大妄为的人。白色的影子是幸福的幻影、“可以期望的欢乐”——变成了骷髅而散落在尘埃中。“萨拉曼卡的学生”的绝望与埃斯普龙塞达的《太阳、颂歌》中最后一行相呼应：诗人预言，“我们的世界将会爆炸”，和它那不公正的人类，对苦难充耳不闻的上帝一起“坠入万丈深渊”。 ·236

在长诗《恶魔世界》（1839—1840）中，浪漫主义的反抗方式具有了哲理概括和象征的性质。在长诗引言中，在令人联想起歌德的女妖五朔节或戈雅的女妖休息的离奇形象中，在战争与狂欢、田园与酒神节的幻象中，历史被描绘成善与恶、暴力与爱情的混乱交织。诗人想认识“生活的真理”、“死和存在的奥秘”，想理解和评价人的精神道路。长诗的情节令人隐约地想起浮士德的故事。老人在死亡的门槛上获得了青春，像“新亚当”一样地来到世界上。他应该在被我们称为“重商主义的四十世纪第一年”出现在马德里，与马德里的市民，像在起义的日子里那样沸腾的人群，在监狱、罪犯的巢穴、一个贵族女人家里呆几天……长诗中的人群令人想起西班牙的骗子小说。不过，亚当的道路只是在表面上重复了骗子的道路。埃斯普龙塞达所提的问题与其说是社会道德的，不如说是哲理的。亚当不是自然人，而是被环境败坏的人，但他是一个具有“骄傲的理性的”大写的人，是精神

的寓所。亚当虽然成了囚犯、逃犯、强盗，但他的内在本质并没有变化。在强加给他的社会角色和他的精神之间有一道鸿沟。在最后一首歌中，站在年轻的女死者的尸体旁诅咒上帝的不是骗子，不是老奸巨猾的厚颜无耻之徒，不是资产阶级自私自利者，而是带有该隐的反抗标记的造反者，为了反对这个大写的人，社会的不公正和上帝的不公正联合了起来。

埃斯普龙塞达为献给特雷丝·曼恰（诗人的第一个恋人）的第二首歌作了按语："这首歌是我心灵的呼唤；谁不想读，就别读好了，反正它和长诗没有任何联系。"显然，诗人为自己创作中那些当时西班牙文学不习惯的明显的自传描写，感到有些不好意思。但是，这首歌的抒情忏悔并没有排除极大的象征概括性。在这段抒情插叙中简洁地重复了诗人的整个构思，只是不在寓言方面，而是在现实方面。

特雷丝的故事也就是亚当和魔鬼世界冲突的故事。特雷丝本人就是一个永远的漂泊者，她追寻着幸福的"幻影"并注定要灭亡。她全心全意地期待着美满的、忘我的爱情。特雷丝与埃斯普龙塞达的政治抒情诗中的皮拉特和其他英雄人物是同样的人，他们准备以生命的代价换取自由，她却为没有实现的美满爱情而付出了生命。

人类精神比今天的某个具体人的精神要广泛得多。因此，对理想的无限渴望可以吸引不理智的"萨拉曼卡的学生"，也可以吸引被社会腐化的亚当。在《时代报》上发表文章的匿名作者（如今认为是埃斯普龙塞达）写道："十八世纪的那些冷冰冰的学说把精神上的人简化为由精确的数学规则操纵的机器，它们蔑视想象，嘲笑人的心灵的崇高冲动，与它们相反，我们相信人的感情高于他的利益，愿望比需求更重要，想象比现实更广阔。"

但是，精神追求并不是虚幻的幽灵，它们具有把无形的幻想转变成对应有事物的一种预感的生活支柱。对埃斯普龙赛达来说，这个支柱就是世界的感性美和大地在春天的欣欣向荣，他那首献给特雷丝的歌和长诗《萨拉曼卡的学生》，都是以这一华丽的画面开始和结束的。

就整体而言，《恶魔世界》并没有完成。埃斯普龙塞达去世后出版了其中的两个片断。其中之一以《天使与诗人》的标题出版，他似乎在其中为自己的诗歌探索进行总结：在这个片断中，他的诗歌发出紧张激烈的声音，倾诉诗人的悲痛，他"始终没有找到语言、喊声、抱怨，以转达思想神秘的声音和灵魂的不停骚动……"

237·

4. 风俗派　拉腊

在浪漫主义时代，一个崇尚描写各阶层居民风俗习惯的、被称为"风俗

派”(西班牙语)的特殊流派,占有显著位置。报纸影响的扩大和期刊的增加,促成了风俗特写的广为流行。拉腊、用好学的饶舌者的笔名写作的拉蒙·梅索内罗·罗马诺斯(1803—1882)、隐藏在隐士这个笔名下的塞拉芬·埃斯特瓦内斯·卡尔德隆(1799—1867),则是风俗派的领袖人物。不过,几乎每个浪漫主义者至少都写过一篇风俗特写。出现了一些专门刊登风俗特写的杂志,1843—1844 年间,出版了一部书名为《用西班牙人的眼睛看西班牙人》的风行一时的文集,其中收录了九十八篇优秀的风俗特写。

从十七世纪起,西班牙就有风俗特写,但它很早就植根于文艺复兴和中世纪的讽刺之中。在十八世纪,它是西班牙启蒙运动哲学政论的武器;十九世纪十至二十年代头几次革命的政论家也使用特写。这一体裁虽然在这个或那个流派的怀抱中发生过一些变化,但直至今天,它仍保持着稳定性。三十至四十年代中,在风俗特写中发生了一个复杂的过程:在其中可以明显看到不同倾向之间的碰撞,浪漫主义并不是主导倾向。

风俗描写中的启蒙路线依然强劲显著。除了早期的拉腊(1835 年以前),梅索内罗·罗马诺斯也支持这一路线。即便是在令他十分心爱的、明显表达了传统生活的《马德里风情》和《马德里全景》中,他也没有忘记自己有责任批评愚昧无知、游手好闲、自命不凡、崇洋媚外和社会管理不善的其他毛病。梅索内罗·罗马诺斯几乎在每一篇特写中都不仅描绘生活事实,他还在思考、进行比较和发怒。例如,在特写《狂欢的星期二和追逐亡灵的星期三》中,吸引我们的是对欢乐的“沙丁鱼葬礼”场面的绘声绘色描写,而其后对谦虚的、痛苦的美德描写,似乎一点儿也不比纵酒作乐的民间节日更吸引人。只是在梅索内罗·罗马诺斯的少数几篇特写(主要是晚期的)中,生活中的爱情体验超过了评论和说教。

相反,埃斯特瓦内斯·卡尔德隆的特写不以说教为宗旨。他的《安达卢西亚景象》所包含的绝不仅仅是宗法制习俗的田园画面。他的声音中的痛苦有时浓缩为尖刻的讽刺(《堂奥潘多或选择》)。但在埃斯特瓦内斯·卡尔德隆那里没有抽象的规范与畸形的现实之间的对立。这位安达卢西亚的肖像大师本人最清晰地界定了支配他的感情:“我对一切散发着西班牙气息的东西都怀有盲目激情……”因此,他被传统的和稳定不变的东西所吸引,在他的笔下,它们获得了超时间的、永恒的性质。在浪漫主义的风俗特写中,理想与现实的描绘、感情与观察紧密地联系在一起,埃斯特瓦内斯·卡尔德隆的特写堪称典范。启蒙特写的作者往往是理智的观察者,他会认为,埃斯特瓦内斯·卡尔德隆的《安达卢西亚的娱乐晚会》中,人物的处世为人和着装是野蛮和可笑的,可是这篇特写的作者却从这简朴和无拘无束的快乐中获得了享受,并把它传达给读者。

风俗特写转向了当代现实。直到四十年代中期才出现了描写当代生活的小说：这首先是欧仁·苏式的通俗小说（其中最著名的是阿伊古拉斯·德·伊斯科的《马丽娅或短工的女儿》，1845 年），然后是费尔南·卡瓦列罗（原名塞西利亚·波尔·德·法维尔，1796—1877 年）的把对生活的习俗描写与浪漫主义的情节和心理成分描写结合起来的小说：《海鸥》（1849）和《阿尔巴雷达一家》（1849），但生活和风俗特写仍是艺术认识的主要手段，现实主义倾向在该体裁的内核中缓慢地成熟起来（只是在小说中还部分地保留着浪漫主义的参数）。浪漫主义和现实主义倾向之间的分水岭相当清晰：一边是描写凝滞的、静止的生活，而且往往是即时描写；另一边则是描写发展中的社会生活并说明其原因和发展前景。在那时谈论对生活进行现实主义研究这一目标所取得的成就还为时太早，但艺术家们（例如梅索内罗·罗马诺斯）已经意识到了这个任务。

希尔-伊-卡拉斯科在所写的几篇特写中，在摸索其走向现实主义的道路：他感兴趣的不是风俗习惯，而是社会环境，他的人物——莱昂的农民——不是在粉饰的生活中，而是在艰苦的劳动中加以展现的，而且十分准确地描写了这种劳动的物质和社会的细节（工作条件、计日工资等）。

238 ·

与这些旨在理解并表现社会发展的尝试相对照，浪漫主义的风俗描写，作家蓄意拒绝深入生活土壤的意图，就变得更加明显。埃斯特瓦内斯·卡尔德隆的一本书的全称：《安达卢西亚景象、我们土地的恩赐、斗牛的辉煌、人民的性格、风俗画卷和隐士付印的其他文章，它们的内容庞杂，写于不同地点和不同时间，写得马马虎虎，但总是与真正西班牙的东西相关》，便成了一篇独特的宣言。

走向现实主义的最坚决的一步，是拉腊迈出的。

马里亚诺·何塞·德·拉腊（1809—1837）的创作在其后的西班牙社会史中，保持着永不消逝的迫切意义，每当时代转折，社会批评加剧，文学帮助埋葬过时的社会制度或作为新的社会斗争的尖兵时，拉腊的名字就会出现在西班牙文学中。"1898 年一代"高度评价拉腊所具有的"使人感到不安和破坏性的智慧"（阿索林）。1950—1960 年的反佛朗哥作家在拉腊的特写中，找到了"对西班牙灾难的敏锐诊断"（高伊蒂索洛）。

拉腊的文学遗产并不丰富，作家的创作道路被自杀所打断。除了风俗特写和政论之外，他还留下了一部长篇历史小说《痛苦的堂恩里克的侍从》（1834），一部剧本《马西亚斯》（1834），以及同一情节的其他几部独创性不强的戏剧作品。

拉腊的特写和文章一般分为四类："风俗特写"、"戏剧评论"、"文学评

论”和“政论”。但事实上，拉腊政论作品的体裁界线并不明确。戏剧评论和政论文章往往接近风俗特写，其中也有情节、对话、肖像描写；美学议论和猛烈的政治抨击转为怪诞的讽刺。风俗描写和观察生活是拉腊的本性，他所看到的艺术和政治都是通过生活或与生活融在一起。

在拉腊的特写中，不仅能够使人产生对十七和十八世纪西班牙的风俗和讽刺作家作品的联想，还有对艾迪生和法国人茹伊作品的联想。但他特别常用的是克维多和他的直接继承人托雷斯·维尔雅罗埃尔的讽刺评论手法。在这些手法中有幻象与梦、旅行与展示生活内幕的“向导”（拉腊的《鬼王或时间》），讽刺性摹拟的分类和对典型的描写等等。同时，拉腊也乐于使用主要为十八世纪启蒙政论所固有的手法。各种各样的书信（安德列斯·尼波列萨斯与学士的通信，一个本地自由主义者寄给一个外国自由主义者的信等等）、对官方文件的讽刺性摹拟（《卡斯特尔-乌-勃兰库的委员会》）和对科技文章的讽刺性摹拟（《新植物或叛乱者》）都是这样。在拉腊的早期特写中，有一个类似于孟德斯鸠的波斯国家——巴图埃基亚。但拉腊最常选择的是那种稍后被称为“风俗随笔”型的特写。这类特写有《典当与赎回》、《新客栈》、《公共花园》、《首演》、《四轮驿车》、《不能维持生活的生活手段》等。在欧洲范围内，拉腊是“风俗特写”的开创者之一，该体裁恰恰在三十年代的法国十分流行。但“风俗”作者都追求不偏不倚的客观态度，而拉腊在作为观察者的同时，从来没有停止作为批评者。问题不仅仅在于拉腊的政治积极性，还在于他永远忠于西班牙风俗描写的道德和讽刺传统。

拉腊的创作道路分为几个阶段。在年轻时的《现代讽刺鬼怪报》(1828)的经历之后，他在自己的杂志《可怜的饶舌者》(1832—1833)上发表了一系列特写。从1833到1835年，拉腊用强调与启蒙运动者的继承关系的笔名费加罗，在《西班牙》和《观察家》杂志上发表文章。这一阶段的特点是政论文章居主导地位，这可以用第三次资产阶级革命的急剧发展来解释。1836年和1837年初在欧洲的长途旅行之后，拉腊在《西班牙》、《观察家》、《世界》和其他杂志上发表了最重要的特写和文章。

在1835年前的早期阶段，拉腊持启蒙运动的乐观态度。他像一个知道应该如何生活，如何培养孩子，应该任命谁担任国家职务的理性规范的人一样看待周围的一切。根据他（以及所有有教养的先进人士）所理解的这一规范的角度，他批评并嘲弄偏离它的一切。这位讽刺作家的启蒙运动立场就是如此鲜明。

在拉腊的特写中几乎没有个人的缺陷，只有社会生活方式的毛病，其体现者是这个或那个人物，往往是群体。特写《一个忠于古卡斯蒂利亚的人》的主人公本身是个不错的人，甚至还很善良，但他因习惯和头脑懒惰而恪

守的生活方式是愚蠢的，无法忍受的。在包括克维多在内的老一代西班牙讽刺作家的眼前，走过的是长长的一队不完善的人，而在拉腊眼前的则是一个像有着完整生命的有机体一样的整个社会。因此他特别喜欢那些使人有可能给患病的机体“量体温”的题材（《我们就处在这样的人之间》、《请您明天再来》）。

在1835年前写的特写中，拉腊始终停留在启蒙运动道德和现实主义的范围之内，但是在这些年中，他的审美意识和作为政论家的艺术实践已经产生分歧。在其审美题材的文章、历史小说和戏剧中，他捍卫浪漫主义的美学原理。作为一个批评家（是三十年代最权威的批评家），拉腊总是站在新艺术的一边，欢迎并认真分析西班牙和欧洲浪漫主义全部剧目中纲领性作品的首演。他认为浪漫主义是革命之子，是“过去的破坏者、未来的建设者，政治、宗教、社会束缚的敌人”。尽管如此，拉腊的纲领并不一致。他嘲笑古典主义的华丽辞藻和古典主义诗学的种种严格规定，他又是“有益的、进步的……充分反映时代的科学知识的文学”的热情捍卫者，捍卫有认识意义和教育意义的公民艺术的热情。自由精神、坚持真理、人的形象——不是应有的而是实际的——这些美学公设属于不同的体系。拉腊有意识地力求建立自己的、能克服古典主义和浪漫主义局限性的体系。同时，他向新的创作方法迈出了一步。

在《勒索者或决斗和死刑》（1836）这篇特写中，拉腊以报纸上公布的事实——两个匪徒在马德里一所监狱中斗殴——为起点，调查了此事的起因，阐明个人命运和个别现象是共同的社会规则决定的、孕育的，并由此得出结论：他这个时代的社会制度是反人民的。这样，拉腊就踏上了批判现实主义的道路——他从个别走向体现在个别中的一般。拉腊就梅索内斯·罗马诺斯的《马德里全景》问世而写的有关体裁问题的文章，证明他想把生活和风俗特写变成社会分析的武器。在这篇文章中，拉腊把当代风俗派作家与十八世纪风俗派作家彻底区分开来：后者描写一般的人，而当代风俗派作家应该在“人与社会的和特有的新形式的相互关系中”观察人。现在，拉240 •腊已否定了风俗描写的主次不分和肤浅，这种描写并未将生活琐事与决定社会面貌的本质特征加以区别。拉腊在环视文学在这个领域中所做的一切时，毫不犹豫地提出了第一个最主要的名字——巴尔扎克。

拉腊无疑力图成为“西班牙的巴尔扎克”。但他的社会环境和个人环境却是这样的：他一生的最后几个月不是以现实主义的细致的、深思熟虑的工作为标志，而是以浪漫主义的激烈冲击为特征。1836年末，拉腊被近似恐惧与绝望的沉重悲观主义所支配。拉腊的这种状态和出现在他创作的浪漫主义调色板上最阴暗的色彩，可以用更一般的原因来解释，而非对爱情



马・何塞・德・拉腊
德・马德拉斯画 1937年 马德里 现代艺术馆

的失望和政治行动计划遭到失败。拉腊所期盼的第三次革命早日爆发，现在对它已彻底失望了：革命退化为军人专政，资产阶级一味让步、妥协。拉腊的最后两篇特写《为1836年逝世者祈祷安息的日子》和《1836年圣诞节前夕》(它有一个意味深长的副标题《哲学呓语》)证明，艺术家对现实的看法发生了深刻变化，现在，他在社会心理中看到了无论是教育还是劝导都无法改变的矛盾。作为一个有先见之明的艺术家，他为展现在自己面前的不祥深渊感到恐惧，他觉得历史是一场令人抑郁的恶梦。

拉腊转向了那时西班牙散文已经熟悉的“哀歌体裁”。在扬格的影响下，卡达利索于十八世纪八十年代初写的中篇小说《哀痛之夜》十分流行，此书在他身后于1798年出版，1815年后又一版再版。小说主人公特迪亚托在失去恋人之后，觉得死亡是世界的唯一归宿，而《为1836年逝世者祈祷安息的日子》的作者，在希望破灭之后，感到西班牙对他来说就是一片墓地。在《1836年圣诞节前夕》这篇以明亮的光线和越来越浓的黑暗为对比的特写里，拉腊把自己作为个人纳入了总体画面之中，并用浪漫主义心理描写的精神对自己的内心世界进行分析。这篇特写中充满了疑问和谜团：“我”本人、“我”与现实的相互关系、理性和非理性、理想和物质、知识分子和普通百姓的相互关系。作者和阿斯图里亚仆人的谈话——夜间谈话——是不可思议的，呓语般

的，好像把世界和人都翻了个里朝外。西班牙浪漫主义者所十分熟悉的一种梦的思想或者噩梦的思想，显现了在白天看来挺不错的现实的令人恐惧的特征。戈雅在《幻想曲》系列中一幅著名铜版画上的题词“理性之梦生恶魔”，可以作为拉腊最后几篇特写的卷首题词，而且这些特写的全部形象性也接近戈雅的铜版画和图画。拉腊的浪漫主义和戈雅的浪漫主义一样，都来源一种意识：历史道路要比进步的理性更富悲剧性。

第八章 葡萄牙文学

葡萄牙带着潜伏的危机进入了十九世纪。这个小小的、落后的封建君主制国家，勉强地控制着庞大的殖民帝国。拿破仑的进攻成了一系列迅猛变化的催化剂。国王若昂六世和宫廷逃往里约热内卢(1806)，被迫取消了巴西国内政治生活和外贸的许多禁令，这导致殖民地独立的逐渐巩固和1822年巴西帝国宣布独立。

葡萄牙本国反拿破仑统治的斗争和邻国西班牙革命事件的推动，促进了头几次资产阶级革命时代的来临，形成了两个对立的社会阵营：支持后来成为佩德罗四世国王亲王的资产阶级自由派阵营，和围绕着另一个觊觎王位的亲王——米盖尔的封建主—教权主义者阵营。1831—1834年间的内战结束后，米盖尔分子被驱逐，在国内建立了君主立宪制度，开始了为推行资产阶级改革的漫长斗争，这一斗争经历了高潮(1836年九月革命)和失败(1842年军人暴动、卡勃拉尔专政的建立和对1846—1847年间人民起义的镇压)。

葡萄牙社会文化事件显示出与西班牙社会文化事件相似的特征，这是完全可以解释的。其原因不仅是西班牙榜样的直接作用，或与其说是榜样的直接作用，不如说是两国社会发展相似的类型。但是，在两国的文学发展中，尽管有着明显的类似，仍能发现年代的不符合在基本参数接近的几个体系之中有不同的思想和审美音调。

241·

十八世纪和十九世纪相交之时，以及新世纪的头二十年，虽然古典主义在葡萄牙仍占统治地位，但前浪漫主义潮流已经显现。与诗人巴尔博萨·杜·博卡热(他的作品在上一卷《世界文学史》中已经作了阐述)和其他浪漫主义先驱并驾齐驱的，还有弗朗西斯科·曼努埃尔·多·纳西门托(1734—1819年，他以菲林多·埃利西奥的笔名加入“阿卡迪亚”文学社)、莱奥诺尔·德·阿尔梅达——阿洛娜侯爵夫人(1750—1839)。这两人作为诗人都深孚众望，但他们的作用与其说是创作，不如说是中介：他们是在葡萄牙最早宣传浪漫主义的人。两人都侨居多年，并在侨居中与欧洲浪漫

主义者建立了紧密联系。菲林多·埃利西奥与拉马丁交上朋友(后者甚至给他献过一首诗),翻译夏多布里昂的作品。侯爵夫人阿洛娜是个具有真正浪漫主义命运的女人(她在二十七岁前一直被亲人们关在修道院中,后来她逃到欧洲),她与斯塔尔夫人交往甚密,她翻译歌德、扬格的作品,奥西安的诗歌。回到里斯本后,她成了文学沙龙的女主人,该沙龙的常客都是葡萄牙浪漫主义的未来领袖。

二十年代,浪漫主义潮流的成熟主要发生在侨居圈子里。内战结束后,葡萄牙浪漫主义史中最富有成果的阶段终于来临了。出版了文学杂志《全景》,其中确切地表述了浪漫主义的美学要求,作了建立民族戏剧的尝试。阿尔梅达·加雷特和亚历山大·埃尔库拉诺这两位杰出的个性完全决定了这几十年的文学生活。他们在心理和创作方面完全不同,但却有共同的理论观点。两人都意识到并表达了葡萄牙文学的核心任务是研究、恢复其历史发展中的民族性格。同时,据他们的理解,转向民族的过去,转向中世纪——在那个时代葡萄牙的民族性格表现得最充分、最积极——绝不是号召倒退,回到过时的社会形态中去。两位作家在遥远的过去所寻找的英勇精神,应该成为进入不可避免的变化阶段的社会教训和支持。

使用阿尔梅达·加雷特(1799—1854)这个笔名的若昂·巴普蒂斯塔·达·西尔瓦·莱唐,是浪漫主义时代最有性格的人。还在上大学的那几年中,他就领导过科英布拉大学的革命运动并因"渎神和不道德的"长诗《维纳斯肖像》而被推上法庭。密谋者和侨民后来成了佩德罗亲王自由派军队的战士,和平年代的一位刻薄的记者和充满激情的议会演说家,他以非凡的政治和历史洞察力而著称。阿尔梅达·加雷特对他所赞赏的俄国十二月党人运动的见解,十分精辟。"这一尝试的失败并不有损于它的意义。有人说,那里的贵族在为自己争特权。但这是庸俗的谎言。哪里有压迫,哪里就有革命;哪里的政府妨碍时代精神,哪里的政府和被统治者之间必然会出现战争状态……"他在《欧洲平衡中的葡萄牙》(1830)一书中这样写道。

阿尔梅达·加雷特在年轻时,是个充满热情的革命者,随着年龄的增长,他逐渐转向温和的自由主义。这一精神上的妥协(1851年,作家接受了王后赐予的子爵头衔)是以不断加深的悲观主义和失望为代价的:加雷特看到了资本主义进步的代价。

加雷特的文学创作是在阿卡迪亚古典主义的轨道上开始的,但在早期悲剧《卡唐》(1822)的序言中他就声称:"浪漫主义体裁和古典主义结合起来,彼此互补,形成一种具有鲜明的表现特性和无可争议的美的新体裁。"革命失败后,他来到英国,他热心了解英国浪漫主义,试写过所有浪漫主义

体裁：长诗、抒情诗和游记。1828年伯明翰出版的《小若昂的竖琴》诗集的前言，可以看做是早期的浪漫主义宣言："如果我选择了民族和现代的题材，它需要神奇的，同时也是民族的和现代的东西，如果我没有拿古代诗人的里拉，而是拿起流浪诗人的诗琴或弹唱诗人的竖琴，我又怎能不是浪漫主义者？"但在晚些时候，加雷特援引《浮士德》的第二部分，断言当代诗歌应该由古典主义和浪漫主义的结合来决定。

回到祖国之后，加雷特收集研究民间诗歌，1843年，他出版了第一卷《谣曲集》，后来又加以扩充。加雷特为自己剧本选择的往往是半传奇性的历史题材（《吉尔·维森特》，1838年；《堂娜菲莉帕·德·维列娜》，1840年；《圣塔伦的刀匠》，1842年；《路易斯·德·萨索教士》，1844年），这使它们充满了民间诗歌或仿民间诗歌的作品，因此，如《圣塔伦的刀匠》与其说是戏剧，不如说是民间歌剧。

242·

加雷特的历史题材与当代保持着明显的联系。在这个意义上很能说明问题的是历史小说《圣安娜的弓》（第1卷，1845年；第2卷，1850年）。还在内战时期，作者来到波尔托市，为写一部司各特式的历史小说在地方档案馆搜集材料，但真正着手写作却晚得多，而且是在当时事件的影响下。"近两年，宗教势力突然重新抬头。目前还只是幻想，但它已准备点燃火刑之火，并为圣安娜广场上的绞架祝福……因此，今天需要回忆一下，在过去，为削弱封建贵族和宗教贵族，人民和国王是怎样联合起来的。"加雷特将其小说的情节放在14世纪，同时强调，他对"哥特式的热情"与对中世纪的普遍兴趣为其政治目的服务的反动企图，毫无共同之处。"我们应该用诗歌和传奇来阻止这一卑鄙的诡计"。

小说描写了波尔图居民反对统治该市的暴君—主教的起义。曲折的爱情故事在造反——从开始轻易地被主教平息的骚动到有组织的起义，不过并没有失去中世纪造反的特有色彩——的背景下展开。造反的工匠和店铺主人在街上行进的场面极具表现力，格外生动。但是，狡猾冷酷的主教占了上风，把人民引入了他设的圈套，只是所有军人都服从的最高权威——国王的出现，才使起义者免遭镇压，恢复了公正，保证了年轻男女主人公的幸福。加雷特看到了人民造反的弱点，但在自由主义革命胜利之后，他对王权和民主的结盟产生了幻想。

加雷特的悲剧在于他是资产阶级革命的参加者，自觉地推动改革，即把国家的封建结构改造为资本主义结构，但他同时又对资产阶级的一切产生反感。美感把他引向两个极端：人民和最高贵族。使这两极接近的是他的文化理想，他试图使它与政治理想相协调。他的主人公一般都来自民间，都是自尊、完整、积极的人。在加雷特的描述中，在葡萄牙历史中一切真正

有意义的东西都是由于人民和贵族中的杰出分子联合而取得的，但这一联合是建立在承认人民的主权、尊重平民的自尊、公正评价人民的无私爱国主义的基础之上。《圣塔伦的刀匠》的结局就是这样，其中，葡萄牙历史上的两个传奇人物在许多冲突和沉重的考验之后，友好地拥抱在一起。他们是共同捍卫葡萄牙独立的普通刀匠和努纳尔瓦雷什元帅。

但在十九世纪的现实中，这种希望纯属幻想——通过革命和内战而实现的改革是残缺不全的，文明并未使国家的生活变好，却增加了不少令加雷特深恶痛绝的资产阶级进步的外在标志。在剧本《路易斯·德·索萨教士》中，就已经发出了与《圣塔伦的刀匠》中的乐观、英雄主义旋律不协和的音符。在这个剧本中，加雷特实现了将“浪漫主义和古典主义”融合起来的计划：在人物中没有恶人，男女主人公承担起悲惨罪过的重负，其实，他们的过失只是在于不知情（他们享受着幸福的夫妻生活，可人们认为在与土耳其人的战斗中牺牲的堂娜马达列娜的第一个丈夫还活着）。但在紧张的加剧，幸福和阴郁的消息的反差，个人悲剧和社会事件背景的相互关系中，表达了浪漫主义美学的教训。不久前还是幸福的家庭的灭亡，伴随着国家的灭亡：葡萄牙丧失了它的独立，当权者把国家出卖给西班牙人，对国家和主人公来说，已经没有出路和获救的希望。人物中一个完全无辜的牺牲品——孩子，她为其父母无意中犯下的罪过而遭受痛苦的惩罚。正是从她的口中喊出了这样的话：“高居祭坛之上，从女儿身边夺去父母的，算是什么上帝？”这样叛逆—渎神的声音，无论在加雷特此前的创作中还是在那个时代的整个葡萄牙文学中，都是闻所未闻的。

小说《故乡之行》（1846）证明了加雷特创作的发展。这是一次反映当代生活的独特的、前途无限的小说试验，在《路易斯·德·索萨教士》中，已经象征性地提出的问题在这里也得到了研究，而且充分明确地意识到它们的历史起源——即资产阶级发展所产生的问题。 ·243

小说的情节——一种“多余人”的故事——编入作者故乡之行的记述中。叙述人自然地从人物故事转到旅途见闻和相遇，他讲述地方传奇，议论文学主题，恶毒地嘲弄浪漫主义追随者的劣迹。对浪漫主义历史小说和戏剧的一个个短小的讽刺性摹拟，似乎是在为浪漫主义衰亡史做铺垫。主宰不同叙事层面的是讽刺，它揭示了基本主题——告别幻想、希望破灭。

可爱的若昂尼娅死了，她忘我地爱着似乎并不富有的主人公，而卡洛斯却成了十分成功的交易所投机者。不过，据作者的看法，这也是死亡。这个“葡萄牙的寻常故事”以作者的梦结束：他梦见了五光十色的钞票雨倾泻在故乡。“数百万、数百万、数百万的钞票……早晨我醒来却什么都没看见，只有乞丐在我们家门口乞求施舍。”

叛逆—共和主义者成了交易所经纪人，丧失了活力的浪漫主义文学的陈词滥调，在永无休止的爱国空谈中亵渎、破坏古代的纪念碑，所有这一切在作者的意识中结成一体，迫使他喊出："'男爵们'(男爵的头衔赏赐给最大的银行家。——N. T.)统治了十年，我们葡萄牙濒临死亡的躯体中的灵魂咽气了！"

暴露浪漫主义作品的缺点，清醒分析社会现实方式的成分，使我们可以说加雷特已走向现实主义。但同时，小说中的心理分析却是完全浪漫主义的，在很大程度上是程式化的，用虚线把不同的心理状态连接起来。女性人物的角色意义雷同，而且小说的修辞以叙述人的自然的、讽刺性的语言和人物的词藻华丽的抒情倾诉为基础，小说修辞就其实质来说，也是浪漫主义的。

加雷特一生的最后几年致力于诗歌创作。诗集《落叶集》(1853)特别著名。出现在诗人晚期抒情诗中的精神生活，就像是一系列彼此对立的状态：高昂和低落、欣喜和绝望。葡萄牙语诗歌中最好诗歌之一——哀诗《岩石》，描绘了一生中被岁月分开的两个时刻，但用山景把它们联系在一起。现在是心灵空虚、冷漠、没有爱，而过去则是丰富的感情、享受、幸福。对葡萄牙浪漫主义诗歌来说，这两种状态是用异乎寻常的质朴语言转达的。但中介环节被忽略，没有为新生提供任何依据。

总之，在加雷特最后十年的散文和抒情诗中，他在很大程度上背离了恢复民族性格和民族历史的任务，把精力集中在当代问题和用浪漫主义心理描写方法对当代人的个性进行分析之上。

亚历山大·埃尔摩拉诺(1810—1877)同样是密谋者、侨民、内战中自由派军队的战士。后来他领导《全景》杂志，并在上面发表自己的美学文章和中篇历史小说。拉门奈的基督教社会主义的影响，渗透在他收入诗集《信徒的竖琴》(1837)的全部诗歌之中。四十年代，埃尔库拉诺写了他所有历史小说和两个剧本：歌剧剧本《公主们在休达》和悲剧《边界警卫队长官或三个致命之夜》，并写作多卷本《葡萄牙史》，后者给他招致教权主义集团的狂暴攻击。他还出版了《葡萄牙宗教裁判所始末》，并从事社会政治活动。由于对这些活动的结果失望，他从60年代中期隐入自己的庄园，只是偶尔发表几篇文章和评论，拒绝接受当局颁发的所有荣誉头衔和奖赏。

埃尔库拉诺不止一次强调文学中的历史题材的道德意义："……回忆过去——是一种类似宗教仪式的道德仪式。"如同对加雷特一样，对他来说，转向过去是对当代要求的答复。他认为，中世纪可以成为当代葡萄牙人最好的一课，那个时代是葡萄牙人从阿拉伯人的侵略中解放出来，捍卫自己的独立不受卡斯蒂利亚王国的侵犯，准备未来海上航行和地理发现的时代。

中世纪吸引埃尔库拉诺的是性格的伟大、为所欲为、热情的能量和他认为那时赋予个人的极大自由。他在中世纪编年史中寻找按其趣味塑造形象的材料："在小说中，当在男女主人公的性格中出现了某种深沉和可怕的东西时，我喜欢他们。他们像是噩梦，只是不是梦见的，而是描写的。须知噩梦往往能为我们提供某种恐怖享受，这使我着迷。"埃尔库拉诺长篇小说的主人公就是这样神秘，充满热情：为了成为黑骑士和令摩尔人恐惧的人，《埃乌里科长老》(1842—1844)中的埃乌里科教士抛弃了爱情和幸福，小丑—政治家堂比巴斯以及保持对丈夫和情人忠诚的杜尔塞(《小丑》，1843年)，甚至连僧侣誓言都不能平息其忌妒和报复欺负他的人的渴望的青年瓦斯科(西斯特尔派的长老》，1841—1848年)。 ·244

埃尔库拉诺不止一次写过文学所面临的是研究民族心理的任务。他把自己的书都看成是某种民族历史心理专著：他想重塑骑士、僧侣、小丑等性格逻辑的独特性，同时观察每个时代的精神和色彩。在这个意义上最成功的是小说《西斯特尔派的长老》。小说中有许多描绘得栩栩如生的、代表封建社会各阶层的人物，还有无论是传统的还是刚刚产生的社会类型：从国王到货币兑换商—银行家，从红衣主教、大臣、主教到车间工长，后者目前虽然还是胆怯的，但已经预感到自己"第三等级"组织者的未来意义。在小说《埃乌里科长老》中，对八世纪人的思维、感情方式的再现就不大令人信服。小说中收入了一种文献，即埃乌里科的信和诗，但是信的语言和文体略加仿古处理，而诗则是对伪造的奥西安诗歌的模仿。

埃尔库拉诺基本上遵循了司各特的训导：在《小丑》中可以听到《艾凡赫》的情节余音，在《西斯特尔派的长老》中，能听到《昆丁·达沃德》的余音。但还能感到其他影响：埃尔库拉诺那些充满半神话半传奇的气氛和摩尔色彩的中篇历史小说，肯定起源于德国浪漫主义中篇小说。但是，埃尔库拉诺绝不局限于掌握权威典范，《埃乌里科长老》证明了他对历史小说体裁进行有目的的试验。埃尔库拉诺试图创立对纯历史题材的抒情叙述：弱化情节发展，在抒情独白——诗歌和书信——中展示主人公的内心世界。传记作者们认为，这部小说有很强的自传成分：年轻时作家曾放弃了爱情，尽管它根本不会妨碍他的文学使命，只是到了暮年，他才和年轻时爱过的女人结合。

不过，在《埃乌里科长老》中，埃尔库拉诺像在所有其他作品中一样，主人公的爱情感受处于从属位置，被排挤到次要地位上，主要的是祖国的命运和个人介入这一命运的方法。埃尔库拉诺总是选择民族历史的转折关头并迫使人物参与决定今后一个世纪的生活事件(《埃乌里科长老》中的瓜达列特战役、《西斯特尔派的长老》中的阿尔朱巴罗特战役)。对国王、政治

家、军人,对所有这些人的评价,都根据他们的爱国远见和忠于国家利益的程度。同样火热的爱国主义感情和为葡萄牙强盛的巅峰已成历史而悲痛的情感,也表现在他的诗歌和戏剧中。《公主们在休特》令人想起卡尔德隆的《坚贞不渝的王子》,但主题的决定却不同:对埃尔库拉诺来说,其主人公身上最主要的是爱国的团结精神。

埃尔库拉诺把他的全部精力用于发现、确立民族独特性,创造被理解为个性和历史发展的性格的民族肖像,体现了葡萄牙浪漫主义最富有成果的第一阶段的独特性。过了很久,葡萄牙浪漫主义者才着手发掘另一类问题——分析社会环境和按浪漫主义解释个人的处世态度。

245·

第九章 瑞士文学

1798年3月是瑞士历史上的重要里程碑,那时法国军队进入瑞士北部各州的领土并宣布成立"统一的、不可分割的海尔维第共和国",拿破仑亲自颁布了该国宪法。建立海尔维第共和国,是对彼此联系薄弱的各州的形形色色混合体的中世纪政治体制,以及对古老名门贵族统治的第一个打击。尽管瑞士民主主义者们积极活动,为彻底改造国家的中世纪结构而斗争,海尔维第共和国也没有存在多久。就经济、社会发展水平来说,瑞士还未成熟到可以进行彻底的资产阶级改造的程度。1803年,拿破仑被迫为瑞士颁布了恢复各州权利和许多1798年前就已存在的政治制度的另一部宪法。

恩格斯指出,法国人的入侵不能动摇国家的保守制度。特别是所谓的"老瑞士",即处于山区的各州狂热地抗拒中央集权国家的思想。"简直像牲畜一样顽固地坚持与整个世界隔绝,死守着地方习惯、装束、偏见以及全部地方狭隘性和闭塞性。"①

拿破仑的败落和神圣同盟制度在欧洲的确立,进一步巩固了保守力量的阵地。只是在三十年代民主运动的新高潮才重新出现,社会政治矛盾不断加剧,最后,在1847年,在分离派联盟(七个最落后的州于1843在建立的联盟)和联邦政府军队之间的内战中得以解决。1847年11月,分离派联盟的军队被击溃,瑞士获得了现代统治形式。各州之间的隔绝,给整个生活方式留下了自己的印记。许多因素促成了这一分立主义:那时交通、联系的困难(在高山地区),居民的信仰不同,最后还有语言的不同。

---

① 《马克思恩格斯全集》第4卷,第392页。

各个州用四种语言——德语、法语、意大利语或雷托罗曼语——之一作为自己的母语，雷托罗曼语还分为几种方言。瑞士文学在所有这些语言中发展，自然，这四个语言区的艺术贡献的价值不同，说这四种语言的居民也多寡不均。两种语言为主：德语（约四分之三的居民）、法语（约四分之一的居民）。说意大利语的人只有百分之五，说所有雷托罗曼语方言的人，只占百分之一。

瑞士民族文学的概念往往令人怀疑，因为许多瑞士作家成了说同种语言的邻国（德国、法国、意大利）文学过程的参加者。但是，取决于社会、文化历史情况，时而这种倾向、时而那种倾向占上风：民族独特性把各种语言属性的瑞士作家联合起来，或是相反，事实上把作家完全纳入相应的语言环境中，即纳入邻国的文学中。

这一时期瑞士意识形态的特点，相当清晰地展现在闻名全欧的历史学家和经济学家西蒙德·西斯蒙第（1773—1842）的学说中。

他是日内瓦人，因此终身忠于瑞士各州的社会结构。在其历史和经济著作中，在对当时英国社会制度和它的经济体系（他的攻击的主要靶子）的批评中，在把文艺复兴时期的意大利城市共和国制度理想化中，最后还在他对小商品经济的坚定的捍卫中，他并没有忽视在瑞士形成的社会制度模式，他以此保护这一模式免遭新的历史力量——发展中的工业资本——的逼迫。 ·246

与十九世纪初完成了对艺术价值深刻的重新评价的其他欧洲文学不同，在瑞士文学中，上一个时期的传统依然活跃，依然起作用，旧思想只是在慢慢地、渐渐地被新思想所取代。在浪漫主义和启蒙运动之间没有像在法国和德国那样产生尖锐的冲突。在整个十九世纪前半叶，启蒙运动、浪漫主义和批判现实主义（在这一时期末）的特征在文学中复杂地交织在一起。瑞士感伤主义的特殊传统也以独特方式折射在文学中。

杰出的启蒙教育家约翰·亨利希·佩斯塔洛奇（1746—1827）的作用很有代表性。他继续研究并发展其于18世纪最后几十年主要是在教育小说《林哈尔德和赫尔特鲁达》（1781—1787）中提出的教育思想。在其充满忧虑、无数悲哀痛苦、与墨守成规不断斗争的漫长的一生中，佩斯塔洛奇为探索最好的培养方法而顽强工作，它应该完全适合孩子的自然禀赋，与人的天性相适应，而且教育和培养——体能、智能和道德的培养，即培养“技能能力”、“知识能力”、“愿望能力”——的任务，应该在其中协调地结合起来。他最后一本书《绝唱》（1826）与小说《林哈尔德与赫尔特鲁达》之间相隔四十年，这本书阐述了他的观点，使它们更加准确，并得出结论，似乎把他的

所有教育思想合成一个统一完整的体系。这些思想植根于18世纪的启蒙思想，并在十九世纪头几十年的文学艺术中继续存在。在茨绍克和耶雷米阿斯·戈特赫尔夫这样的作家的观点体系中，发现了与佩斯塔洛奇的教育思想接近的思想。

佩斯塔洛奇对启蒙思想的忠诚，与一个教育家对其所面临的现实困难的不带任何幻想的清醒认识结合在一起，他所教育的是成长于普遍落后和愚昧无知的环境中的孩子。"我了解人民。我看到他们的贫困"，他写道。这就是为什么他称卢梭的《爱弥儿》一书是"幻想家的最不切实际的书"。佩斯塔洛奇本人的作品再现了人民生活的真实图景。尤其是《绝唱》，它作为一部真实的、忏悔的书进入瑞士文学史中，为耶雷米阿斯·戈特赫尔夫和凯勒的艺术成就奠定了基础。

这一时期欧洲文学中的罕见现象——作为一种体裁，更广义地说，则是作为作家处世态度的表达的感伤田园诗的经久不衰，说明了瑞士社会制度的保守性和停滞不前。萨洛蒙·盖斯纳在十九世纪前三十年仍是许多瑞士诗人和作家的偶像。田园诗是不接受资本主义进步，抗议任何历史变化的表现，它体现了宗法制生活的乌托邦理想。在瑞士浪漫主义历史上，田园诗占了很大比重，在一定程度上决定了它的特点。

瑞士文学中的浪漫主义概念本身，至少可以从两个方面来考察。一方面，瑞士主要思想家的立场就其实质来说是浪漫主义的，因为他们用似乎自古为瑞士人民所固有的宗法制状态对抗资产阶级进步，这在西斯蒙第的例子中可以看到。这种处世态度的印证烙在所有瑞士重要作家——不仅仅是浪漫主义者，还有例如戈特赫尔夫这样的现实主义者——的创作中。另一方面可以说是一群浪漫主义作家。在瑞士德语区，他们主要聚集在1810—1830年间在伯尔尼出版的丛刊《阿尔卑斯山玫瑰》周围。它的创始人和编辑是道德哲学家和历史学家约翰·鲁道夫·小维斯，他是乌兰德和施瓦本的朋友，对本民族古代的兴趣与他们接近。1815年，约·鲁·维斯出版了一部文集《瑞士田园诗、民间萨迦、传说和中篇小说》。《阿尔卑斯山玫瑰》丛刊也如它在创刊号中所说的那样，为"转达遥远的过去的某些特征"，提供了它的版面。正如在这个浪漫主义时期的其他国家一样，在瑞士也收集、出版民歌，研究过去文化的遗迹。

247·

转向民间创作宝库，在雷托罗曼语言区获得了特殊意义。这里的母语有消失的危险。转向故土的遗产，甚至在狭隘的州中心意义上的故乡崇拜，都可以促进民族语言的发展和巩固。出乎预料地发现了一个完整的艺术世界：爱情传说，有关动物的叙事谣曲，充满了最古老象征的诗歌，其中展示了古代风俗和仪式，保留着遥远过去的道德观念的传奇。瑞士雷托罗



日内瓦湖和希隆城堡 木刻 十九世纪初

曼语言区没有产生过大诗人，但这几年的抒情创作明显地丰富了语言，似乎为它注入了活力。瑞士这一地区最著名的浪漫主义诗人孔拉丁·德·弗卢吉·达斯佩尔蒙特(1787—1874)，提出了保卫雷托罗曼语。

约翰·马丁·乌斯特里(1763—1827)是瑞士德语区浪漫主义的奠基人之一。像许多其他瑞士作家一样，他的偶像和导师是盖斯纳。乌斯特里具有诗人和画家的双重天才，他亲自为自己的书作插图。1806年，他创立了"艺术家协会"并终身领导该协会。他的第一项独立工作是为佩尔西抒情叙事诗(1771)的译本作插图。他敌视法国革命，因为他认为这场革命威胁了保全下来的瑞士生活规范。在法军入侵瑞士之后，他写诗讽刺法国人，用漫画讽刺他们。

乌斯特里是许多家庭节日和全国节日歌曲的作者，他的歌曲《享受生活》(1793)为他赢得了极大的知名度，诗人保守的崇拜者把它当做是《马赛曲》的瑞士对立物。这首宴会歌曲就其构思来说是同志感情的颂歌，呼唤友谊和忠诚。

短篇历史小说体裁的尝试也出自乌斯特里的笔下。他是瑞士古迹、特别是苏黎世古迹的专家，一生搜集、研究手稿和木刻，对风俗习惯的细节表现出浓厚的兴趣，用他所描写的那个时代的苏黎世方言写他的短篇小说。他力求把16世纪的纯朴风俗和严格的美德，描写成效法的榜样。乌斯特里历史故事的平庸风俗描写，只是"阿尔卑斯山玫瑰的浪漫主义作品"——人们往往用之戏称伯尔尼丛刊上的文学作品——的题材狭窄和精神上的外省习气的又一例证。 ·248

在瑞士法语浪漫主义作家中，声望最高的当属罗道尔夫·泰普费尔(1799—1846)。正如在其他瑞士作家的作品中一样，祖国的自然风光、阿尔卑斯山，是他赞赏和顶礼膜拜的对象。在其最重要的著作之一《沿着崎

岖小径的旅行》(1838)中，泰普费尔写道，无论阿尔汗布拉宫和梵蒂冈或是世界七大奇迹多么美丽，无论什么样的博物馆和文物古迹都不能代替对大自然的观赏："郁郁葱葱的森林，阳光明媚的林间空地，寒光闪闪的冰川，永远冰封雪盖的山峰，不是在用上千种语言讲话吗？"

泰普费尔描写的中心，毕竟不是大自然，而是人、人的性格、人的感受。当时历史的动荡不安的事件并没有吸引作家的注意，他不描写尖锐的冲突，时代的社会矛盾几乎没有渗入到他的书中。他的主人公生活在狭窄封闭的世界中。中篇小说《我叔叔的图书馆》是作家最受欢迎的作品之一。它的主人公是年轻艺术家于勒，作品展示了他的个性的形成和他的生活。就情节来说，中篇小说与德国教育小说体裁隐约相似。于勒所经历的生活课堂，局限于狭窄的圈子之中。主人公与外部世界的接触带有偶然性质。他所接触的人只是那些来过他叔叔家的，或是他与之一起上过楼梯的，或是他从自己房间的窗口中看到过的，或在楼梯上遇到过的，对这个小小世界的描写，充满感情，而且带有淡淡的幽默，许多研究者时而把它与让·保尔相比，时而与狄更斯相比。如同对瑞士德语作家一样，对泰普费尔来说，浪漫主义与感伤主义也是不可分的。

除了《我叔叔的图书馆》，还有作者的其他作品虽然都在法国出版，但没有引起很大兴趣：在一个政治和社会冲突十分尖锐的国家里，它发出的声音像是来自另一个世界。但在译成德文后，它在德国获得了成功。歌德在逝世前不久高度评价了泰普费尔的这本书，特别是作者为它作的插图。这本书也引起了年轻的列夫·托尔斯泰的注意。

在这一时期形成的瑞士现实主义与十八世纪的启蒙传统紧密相关。它的主要代表都是来自瑞士德语地区。作为作家的佩斯塔洛奇、茨绍克、戈特赫尔夫，都公然为自己提出了启蒙任务，认为文学是教育人民的重要工具，虽然他们的政治观点不同：茨绍克是国内民主运动的支持者和参加者，戈特赫尔夫则持保守立场。

约翰·亨利希·茨绍克(1771—1848)多种多样的文学活动，不仅给作者在本国带来了知名度，而且使他名扬国外。作为1798年革命事件的参加者，海尔维第共和国的积极支持者，当保守分子在格劳宾登获胜后，他被迫从那里逃走。在伯尔尼州和阿尔高州，他出版了一系列杂志和报纸，并进行各种教育工作。他的《瑞士通报》杂志(1804—1837)在国内十分受欢迎。他的文学创作也很广泛：瑞士史和巴伐利亚史著作，研究瑞士森林的著作，有关各种问题的不计其数的政论文章。他的狭义文学遗产是历史小说，与年轻席勒精神一致的戏剧，短篇小说，篇幅浩瀚的自传作品《回顾我的人生之路》(1842)。

无论是作为政论家还是作家，茨绍克认为自己的任务是教育人民，宣传他所理解的现代思想。尽管他不是革命者，但他始终不渝地追随进步阵营。1830年，他欣喜地接受了巴黎的七月革命，马上参加了阿尔高州的改革宪法的政治斗争，并被选为宪法委员会副主席。

茨绍克以独特的方式把对瑞士各州政治制度的忠诚与民主新思想（宪法、民众教育等）结合起来，这在与他的声望相关的各种因素中并非排在最后一位。他的创作特点是把启蒙幻想与描写环境和人物时的浪漫主义狂热相结合；同时，他总是直接说教。被译成所有欧洲文字的中篇小说《炼金人的村庄》（被译成俄文，1817—1909年间出了十二版），其副标题是《一个对乡村学校和通情达理的人来说是愉快真实的故事》。书中叙述一个濒临破产和道德蜕化的偏僻村庄里，来了一位朝气蓬勃的年轻教师，他为争夺农民的灵魂与酒店老板展开斗争，激起他们对劳动的兴趣，使他们摆脱了酗酒恶习，改变了这个村庄的面貌：理性和劳动带来了闻所未闻的财富。在这个意义上，茨绍克始终是典型的瑞士思想家。

耶雷米阿斯·戈特赫尔夫（1794—1854）是这个时期文学的最重要的现象。他与稍晚一些登上文坛的戈特弗里德·凯勒和迈耶一起，把十九世纪瑞士德语文学推上世界舞台。四十岁的伯尔尼牧师阿尔伯特·比齐乌斯（这是他的真实姓名），依据其多年在教堂传教和贫农子弟教育组织者的经验，写出了他的第一部小说《农民之镜》（1837）。小说讲述一个孤儿男孩的故事，他被送到富农家中“教养”，并因此注定了这个白干活长工的苦难命运。但这一独特的教育小说的内容很广。在小说前言中，戈特赫尔夫揭示了书名的含义：“我的镜子展示的是你们的阴暗面，而不是你们生活中的光明面。”他请读者相信，他这样做是为了真实，并以按本来面目描写普通人的英国和俄国作家的例子为证。

文学研究者们认为，《农民之镜》是瑞士德语文学中第一部农民小说。由于戈特赫尔夫是用其处女作破坏了田园诗的传统，所以它的意义更加重大，须知从加列尔和盖斯纳的时代起，该传统在瑞士经久不衰，在许多将瑞士牧民宗法制生活理想化的欧洲作家的议论中，留下了自己的痕迹。

作家的世界观最充分地展示在他的两部曲《长工乌利》（1841）和《佃户乌利》（1849）中。像小说《农民之镜》一样，这两部曲接近教育小说这一体裁。但乌利的故事与第一部小说主人公的生活道路，有着本质的不同。如果米阿兹尔的道路是悲惨的，在两部曲中作家则描述了主人公物质生活的不断改善，虽然不无困难和起伏，但最终过上了富裕的物质生活。长工乌利和他的雇主约翰内斯之间的田园关系，反映了作家的理想观念。小说第一版的副标题声称它是《赠给仆人和主人的礼物》。作家自觉地给自己提

出了教育任务：告诉农民应该如何关注、耐心和持之以恒地对待自己的雇工，应该勤勉工作和规规矩矩地生活，这样能使每个诚实的雇工成为独立的主人。与此同时，戈特赫尔夫没有完全失去现实感，瑞士生活的现实矛盾进入了精心编造的道德—教育公式中。私有财产的精神笼罩着一切，对人的评价取决于他的物质富足与否。

戈特赫尔夫的两部曲接近德国教育小说体裁的传统。如果注意到德国小说的这种体裁，那么恰恰是在戈特赫尔夫的作品中更明确地表达了启蒙思想：人在劳动中形成，他的道德完善只能在有益活动的过程中才成为可能。两部曲第一部的史诗般的壮丽，与表现人的努力工作和他的道德功绩——克服困难、诱惑、不良嗜好——相关。托马斯·曼甚至指出，戈特赫尔夫在这点上接近于荷马的风格特点。

在第二部小说《佃户乌利》中，这种史诗的完整性丧失了。这里更尖锐地提出了主人公的物质财富问题。在欧洲批判现实主义大师那些年的创作中，明确地展示了崇高的道德原则与致富的追求，水火不相容，遑论在充满了私有者自私的利益的社会中取胜了。戈特赫尔夫相信瑞士社会发展的特殊道路，坚信富足可以通过顽强诚实的劳动获得。但是，如果在两部曲的第一部中，乌利道德提高的道路是可信的话(可以相信，约翰内斯成功地把乌利培养成一个诚实的劳动者)，在第二部小说中，故事的结局并没有任何东西可以证实他的教育思想，因为乌利成为独立的主人全凭偶然(他的岳父突然出现并把自己的财产交给了他)。

250· 戈特赫尔夫的短篇小说也为他赢得了广泛的承认。其中反映了作家同样的伦理热情，把关于人的义务的崇高观念，灌输给读者的同样坚定的愿望。同时，在他最好的短篇小说中体现了表现民间人物的杰出技巧——不是用田园诗的缩影法(也不是简单地议论弱点和恶习)，而是在他的内心结构的全部复杂性中，和他与周围世界的错综复杂的关系中。短篇小说《古怪的女仆艾尔莎》(1843)的女主人公就是这样，她是一个命运坎坷的姑娘，痛苦地经历了她认为有损她的尊严的事(父亲的破产)。她骄傲地拒绝嫁给那个爱她的农民，然后又忘我地和他一起死去，因为她也爱他。

短篇历史小说和传奇题材，在戈特赫尔夫的遗产中占有特殊的位置。他的故事《黑蜘蛛》(1892)赢得了世界声誉。确切地说，这是一部大型中篇小说，其情节在两个层面上展开：几乎是田园诗似的缓慢地讲述作家那个时代的农村家庭喜庆的故事，以及有关遥远中世纪瑞士的故事，那时封建主对农民的嘲弄迫使他们与魔鬼结盟，其结果是出现了“黑死病”(即鼠疫)。只有高尚勇敢的人才能把魔鬼力量的物质形象——“黑蜘蛛”封砌在墙内。这个故事的潜台词显而易见：作家呼吁严格遵守祖先的宗教道德规

范,维持古老的秩序。这样,瑞士批判现实主义奠基人戈特赫尔夫把某些浪漫主义形象和浪漫主义论据引入自己的短篇小说中。这两种倾向在他那里都与启蒙运动对道德说教必胜的信心联系在一起。

四十年代,随着社会矛盾不断增长,戈特赫尔夫越来越牢固地站在保守立场上。虽然在适当的时候他还支持民主运动,但是威胁宗法制度生存的激进变化使他感到害怕。

四十年代后半期,瑞士处在彻底的历史性变革的门槛上。新时代产生了新诗歌。戈特弗里德·凯勒(1819—1890)的文学活动在四十年代开始。三月革命前十年的德国,以及侨居了许多德国政治诗人(黑尔韦格、弗赖利格拉特、舒尔茨等人住在苏黎世)的瑞士,其本身的民主运动的增长,对诗人凯勒的形成产生了巨大影响。政治诗人们的朗诵在年轻的凯勒的心中引起积极的反响。他把黑尔韦格的诗《一个活人的诗歌》当作是"号角的召唤"。他认为自己的诗人使命,是为社会目的服务的看法并非没有黑尔韦格的影响。后来(在1854年)凯勒明确地表达了自己关于诗人地位的思想:"谁狂妄地以为自己超越于党派之上,大部分都比它们低好多。不要信任那些没有明确立场的人。"

在诗歌《在山间》(1843)中,他展现了相当的社会敏锐性,能够看到"长满老茧的手耕种肥沃的土地,只是为了那些游手好闲的家伙"。这首诗在从盖斯纳时代开始的整个瑞士抒情诗的发展前景中,获得了特殊意义:直到现在才与感伤的田园诗彻底决裂。凯勒的诗歌《纺织女工》(1844)与无数写西西里亚纺织工人的诗歌相呼应。诗人讴歌波兰人为争取独立而进行的斗争(《波兰之歌》,1844年)。法国革命的主题像德国诗人的主题一样,有机地进入了凯勒的诗中(《Ca ira》[①])。诚然,他的战斗号召,与黑尔韦格一样用抽象的形式表现出来的。

1847年,瑞士爆发内战。1847年11月,恩格斯欢迎该国命运的彻底改变。瑞士民主的胜利为欧洲革命奠定了基础。"在山里传来了第一声雷鸣",弗赖利格拉特写道。

凯勒欢欣鼓舞地得知巴黎、维也纳、柏林都爆发了革命斗争。在1848—1849这革命的两年里,他是在德国海德堡度过的。费尔巴哈的唯物主义在理论方面对他起了重要作用,他在海德堡听了费尔巴哈有关宗教本质的讲座。他把德国革命者的斗争看做是整个欧洲运动的一部分。他为巴登起义献上了一首诗——《内卡河上的女船工》(1849),这是关于一个英勇

① 法文,它将来临。——译注

无畏的姑娘的充满诗意的故事，她把被国王军队士兵追赶的一批败退的起义参加者渡过河。

散文家凯勒的现实主义技巧，在晚些时候才得以表现出来。在那被革命斗争的烈火所照亮的创作生涯的头几年中，他获得的社会经验，使他所持的立场，与世纪前半叶那些被瑞士发展道路的特殊性所迷惑的作家的立场，截然不同。于是，在半个世纪中，瑞士文学走过了迅猛发展的路程。世纪初，宗法制的幻想把它与其他国家的文学隔离。到世纪中期，它已进入全欧文学的过程之中。

251・

第十章　比利时文学

由于1830年革命，比利时才获得了独立。1789年之后，比利时国土曾被并入法国，之后(在1815年)又被并入荷兰。数世纪以来，比利时的命运就是外国占领、政治不稳定、破坏性的战争。国家不统一、不独立，没有固定的国界，不同的人种、多种多样的语言，所有这一切都妨碍了文学的发展。

即便如此，在1830年革命前已经能看到某种复苏的迹象，特别是在受到法国浪漫主义者影响的二十年代。那时建立起几个文学社和文学出版社。在批评中讨论了文学改革的必要性，并对古典主义规则提出异议。

革命前夕，历史题材开始流行，它与爱国主义情绪高涨直接相关。《比利时史》、小说《海上乞丐》、《绿林乞丐》和其他历史题材作品，均出自亨利・莫克(1803—1862)的手笔。

赢得的独立，马上就在比利时文学中反映出来。形成了带有十分明确的任务——创造比利时民族文学——的社会—文学运动。组成了全国协会，出版带有强烈爱国主义取向的杂志。在这种条件下，浪漫主义、特别是法国浪漫主义具有更大的影响，而且其影响不仅限于瓦隆地区的法语文学，还有弗莱芒语文学。

安德烈・范・哈塞尔特(1806—1874)在三十至四十年代比利时浪漫主义诗人中最为著名，他不掩饰自己对维克多・雨果的爱。他生于荷兰，开始用荷兰语写作，但后来改用法语并声言自己是比利时作家。范・哈塞尔特的《报春花》(1834)是一部带有几分程式化和书卷气息的诗集，是在浪漫主义的轨道中创作的。诗人用十分抽象的叛逆冲动与抽象地理解的“现代性”相对照。民族具体性尚未成为诗的内容，虽然诗人鼓吹爱国感情。

1842年，范・哈塞尔特写了一首长诗《比利时》，热情颂扬祖国历史的英雄篇章，这些篇章对他来说是国家统一和兴旺的保证。不过，祖国的形象相当程式化。对诗人来说，比利时是自由的体现，是“英勇、完美的”理想

化的英雄们的居所。史诗《基督的四个化身》是他多年诗歌创作的总结，诗人以《圣经》故事、史学家的著作和本人的乌托邦预言为这首史诗的基础。他用善良、真理和忍耐的象征——耶稣与被浪漫主义式地否定的阴暗现实相对立，他把人民走向上帝的灵柩，描写成人民对真理和自由的激情的体现。在史诗的结尾处响起了对未来人类的颂歌，那时主宰世界的将是理智和公正，在人身上占上风的将是善良和自然。

范·哈塞尔特的人道主义被他的保守——浪漫主义乌托邦所抑制，并受到后者的限制。但是，这些乌托邦并没有从其急剧发展时起就给比利时文学留下印迹的那个大毛病，即民族主义和对1830年后所建立的社会制度的陶醉，它是“天堂”，但这是“土地所有者，资本家和神父们的天堂”。比利时的另一个著名诗人，“全国协会”的鼓舞者泰奥多尔·维斯滕拉德（1805—1849），就未能摆脱这个毛病。维斯滕拉德参加过革命，是反映欧洲生活最重大变化时代的政治诗人，他歌颂比利时的工业改造。

在接受1830年革命热情的比利时文学中，历史问题占了上风。在比利时和其人民的历史上，并不缺乏最光荣的篇章。不言而喻，它们都得到了恢复。

亨德里克·孔西扬斯（1812—1883）是最伟大的写作历史题材的小说家，但他不是法语作家，而是佛拉芒语作家。他的小说《佛兰德的雄狮》（1838）揭开了佛拉芒小说历史的序幕。这本书成了所谓的“佛拉芒文艺复兴”的动因，这是一场为复兴佛拉芒文化，为争取佛拉芒语在比利时国家中的权利的运动。因为比利时虽是一个居民人种成分复杂的国家，但法国文化和法语在那里却居主导地位。孔西扬斯的两卷本小说，描写了十三世纪末十四世纪初佛拉芒人反对法国人的斗争。小说主人公是解放运动的领袖：因其战功而得到了“佛兰德的雄狮”尊称的伯爵、纺织工行会的首领。他在描写爱国者们的英雄主义时，不惜鲜明的色彩和热烈的形容词。

·252

孔西扬斯认为，勇敢的、热爱自由的人民，这就是过去的佛兰德。作者坚信“比利时是自由的故乡”，这反映了革命后时代的热情，并导致把比利时的现实理想化。这样的理想化，特别是对佛兰德的理想化，在孔西扬斯的作品中非常明显（作家并非没有反法情绪）。

十九世纪上半叶是比利时文学史中的“孵化阶段”，是探索和尝试的阶段。一种唯法国文学马首是瞻的、并不明确的习惯，表现得十分强烈。甚至产生了赢利颇丰的出版分支：迅速翻印并低价（比法国的价格低）销售所有值得注意的法国文学作品（1852年翻印被禁止）。

比利时作家摆脱保守传统的压迫，并不容易。在克服统治阶级保守思想的压力，以及它们利用爱国主义和1830年革命（统治阶级在其中起了重要作用）的口号方面，民主派艰难地为自己开辟了一条道路。中世纪行会



亨·孔西扬斯的《佛兰德的雄狮》扉页 布鲁塞尔 1838年

传统在国家中仍然根深蒂固，人们习惯于把它当成统一的组织和以君主为家长的和谐的家庭。自由与“秩序”结合，爱国主义与忠君保皇结合，成了自称为自由主义官方意识形态的老生常谈。统治阶级关心的是，让民族文学在国家和垂青缪斯的君主庇护下，沿着官方民族主义的轨道发展。

社会政治矛盾的激化和民主运动的增强，是比利时文学朝着其真正成就迈进的条件。这种艰难缓慢的进展，只是在1848年革命后才成为事实。

253·

第十一章 荷兰文学

十九世纪初，荷兰处于法国势力的操纵之下，它被迫告别共和传统，成为路易·波拿巴统治下的王国，1810年正式并入拿破仑一世的帝国。经济、政治和民族的压迫引起广大居民对占领者的反感。1813年，拿破仑大军在俄国溃败后，荷兰爆发了民族解放运动。

但是，正如许多其他欧洲国家一样，保皇的贵族和大资产阶级，成功地

把这场运动推向为他们利益服务的轨道。1813年以后的社会政治生活是在复辟的标志下进行的，荷兰资产阶级为在国内发展资本主义肃清了道路。

对十九世纪上半叶荷兰社会思想和艺术思想来说，有代表性的是实践主义和信仰主义。实践主义依然以"健全理性的哲学"为依托。但是，如果在十八世纪，这一哲学不让人们沉醉于启蒙主义者们的幻想和许诺的话，在十九世纪，它始终坚持中庸之道，"避免"了对理性的彻底失望。信仰主义之所以能够生根，是由于神学的积极作用，后者在启蒙运动的理性主义的影响下，借助理性为信仰辩护。

十九世纪上半叶，荷兰的文化气氛渗透了"健全的理性"和"合理的"宗教性，它对理论上合理的浪漫主义美学的成长并不适宜。不过，荷兰浪漫主义者根本就不空谈理论，他们更注重生活实践——注重民族的现实主义传统（在文学之外，海牙画派比文学更鲜明地表达了他们的这一倾向），注重人与具体的存在、祖国的大自然、民族的历史、民间创作的精神联系。这就是荷兰浪漫主义的第一个突出特点。

它的第二个特点是，浪漫主义与在十九世纪适应了新的历史条件的启蒙运动传统的紧密交织，甚至相互作用。一个文化历史阶段浸润另一个文化历史阶段的这种过程，往往发生在一个作家的创作范围之内（比尔德狄克、斯塔林格）。可以在那个时代包括艺术—美学思想（波特希特）在内的理论思想中，看到这两种类型的世界观共存的现象。

荷兰浪漫主义在其发展中经历了两个阶段：第一阶段从1795（法国占领荷兰的那年）到1813年（荷兰解放的那年），第二阶段从1814（建立荷兰王国的那年）到1848年。两个阶段彼此融合，"民族复兴"——第一阶段是政治复兴，之后是这个早已经历了自己的革命并从那时起被挤出历史前台的国家的经济发展——的热情，使整个浪漫主义时代充满生气。

于十九世纪头十年被引入荷兰文学并成为日常通用语言的"浪漫主义"术语本身，首先是指基督教派的、诉诸中世纪的外国文学。在这几年中，荷兰作家认识了德国浪漫主义文学及其理论。1810年，范·康平首先在欧洲翻译了奥·施莱格尔的《论戏剧艺术与文学》，1820年，范·赫尔特评论诺瓦利斯的热情洋溢的专著出版。耶拿浪漫派的美学对比尔德狄克和"觉醒派"诗人的创作产生了影响。

在早期的浪漫主义作品中，清晰地响彻着由于对异国统治的精神抵抗而唤起的爱国感情。科尔奈利斯·洛奥特斯的《恺撒时代的巴塔维人》（1805）和扬·赫尔梅尔斯的《荷兰民族》（1812）的长篇史诗，以及安德里安·洛奥舍斯的历史小说《马乌里茨·莱恩斯兰赫尔的一生》，这是早期浪

漫主义文学中最著名的作品。它们的作者力图用祖国光荣的历史榜样来支持同胞的道德精神。这大多是十六世纪末和"黄金"的十七世纪,而十八世纪和中世纪却较少提到。转向过去并非"逃避现实"——在理想化的强大历史时代中,浪漫主义者看到了未来民族复兴的希望。

254·

在整个漫长的浪漫主义时期中,另一种反映了大资产阶级、贵族和教权派集团的情绪倾向,一直与占该国居民大多数的中小资产阶级利益的进步历史倾向作斗争相符合。诗人、剧作家威廉·比尔德狄克(1756—1831)是该倾向的发起人。就其所受的教育来看,他是个律师,就其政治观点来说,他是保皇派和保守主义者,用他自己的话来说,他是个"不知分寸的人";在他身上,敬畏神明的资产者和个人主义者矛盾地结合在一起。作家的创作对荷兰浪漫主义文学产生了巨大影响(达·科斯塔的宗教诗,范·伦内普的历史小说,泰伊姆的晚期浪漫主义美学)。

尽管某些荷兰研究者(克纽维尔杰、戈萨特)至今仍认为,比尔德狄克是"唯一的、包罗万象的、全民族的浪漫主义者",他那多种体裁的创作在今天只能引起纯理论的兴趣。但是在过去的一百年中,它不只一次成为激烈辩论的对象,其中最不妥协的是批判现实主义的代表(穆尔塔图利、毕斯肯-胡埃特)和新浪漫主义的代表(维尔维伊)。

辩论的原因之一是比尔德狄克作品的好斗倾向。例如,他在1808年为对路易·波拿巴表示敬意而写的几部悲剧,旨在为过去的联省共和国的专制制度进行历史辩护,并因此先是得到法国皇帝的赏赐,后来又得到荷兰国王的赏赐。意志薄弱、荒淫无耻的封建主弗罗里斯伯爵(悲剧《弗罗里斯五世》)当时曾被霍夫特和冯德尔所揭露,在比尔德狄克的剧中,他成了恶毒、忌妒心强的赫拉尔德特·范·维尔泽恩和怯懦的盖伊斯布雷赫特·范·阿姆斯泰尔、不忠实和残忍的仆从(这些人是霍夫特和冯德尔的同名悲剧中的民族英雄的原型)的无辜牺牲品。悲剧在结尾处"预言"荷兰和法国未来的联盟。

在悲剧《荷兰的威廉》中,对威廉·奥朗斯基的生活片断做了随意解释。如同《弗罗里斯五世》一样,就其戏剧冲突的性质而言,它是传奇剧而不是悲剧;就其形式而言,它是热情奔放的对话体诗歌,其中的人物独白接近作者的话。在比尔德狄克的第三部悲剧《科尔马克》中,重复了乌利斯痛打佩奈洛帕的求婚者的苏格兰情节材料;基本思想是在上帝强大的意愿面前,人是微不足道的。在同年发表的文章《戏剧》和《悲剧》中,比尔德狄克抨击"浪漫主义"戏剧,称莎士比亚的创作为"小孩儿的任性",连冯德尔的权威也不怜惜。他用高乃依和拉辛的古典主义悲剧给他们树榜样,他试图模仿这种悲剧的完美形式。但是,比尔德狄克本人的悲剧内容是浪漫主义的。

这样的矛盾并非独一无二(例如,可与格里尔帕策的戏剧相比较)。

对历史进步和社会革命的仇恨(在巴塔维共和国的那几年中,他侨居国外),比尔德狄克一直保持到垂暮之年,那时他已是莱顿大学的历史教授(从1817年起),煌煌巨作《祖国史》的作者。比尔德狄克的哲学美学观点主要表现在他的教育诗《学者的毛病》(1807)、《诗艺》(1809)、《灵魂的世界》(1811)、《野兽》(1817)以及《拿破仑颂》(1806)中。

基督教神秘主义是这些观点的基础。对比尔德狄克来说,上帝是绝对的美的体现,人只能通过灵感或感觉认识这种美。在比尔德狄克那里,感觉具有了太厚重的宇宙尺度。这是在灵感的瞬间充斥于诗人体内的"自我的"宇宙"感觉";把它流露在诗歌中,它能带给人们天国的最高真理。"诗是宗教,也是与之截然相反的东西","诗人的创作与基督徒的礼拜是一样的"。诗人具有至高无上的权力,他的权力扩展到宇宙之上,他是揭示生存意义的先知。

尽管比尔德狄克不同意以健全理性为原则的社会实践(后来,《向导》杂志的成员把他们的浪漫主义期望恰恰寄托在这种实践上),他那俄而甫斯教派的热情和他的对立面波特希特的建设生活的热情之间存在不少交接点——在对待至高无上的创作个性,在对待作为强大改造力量的艺术的态度方面,实质上有相似之处。诗人比尔德狄克接近诺瓦利斯的"魔力唯心主义"的世俗泛神论,客观上与他反动的政治观点是矛盾的。比尔德狄克的追随者根据宗教特征结成文学小组——"觉醒"(伊萨克·达·科斯塔、格鲁恩·范·普林斯特雷尔、威廉·德·克勒克等人),在他们那里,正统性和反动性的特点已经发展成为一个完整的纲领。

浪漫主义第二阶段的文学过程变得越来越复杂和深化,但保持了与前一阶段的连续性,例如,步比尔德狄克后尘的"觉醒"小组。海德里克·托勒恩斯(1780—1856)以和赫尔梅尔斯或洛奥特斯同样高昂的爱国主义和热情,写下了他的历史歌曲和长诗:《谁身上流淌着荷兰人的血液》(1817)、《荷兰人在新地岛的过冬之处》(1819)和其他颂扬历史上的民族英雄的作品。 ·255

给托勒恩斯带来"人民诗人"桂冠的不是历史诗,而是歌颂家庭舒适、欢乐,以及与"城市令人窒息的空气"截然不同的生活习惯、爱他人、爱一切生物等抒情诗。后来毕斯肯-胡埃特这样评价他:"他把永恒的曲调移到了流浪乐师的手摇风琴上。"如收入诗集《从邻居那里摘下的诗意花朵》的那些用通俗易懂、质朴语言写的诗,它们继承了可以追溯到雅可布·卡茨那里的描写风俗、把"健全理性"和道德功利主义理想化的路线。托勒恩斯捕捉并表达了被十九世纪前三十年的历史震撼吓坏了的、政治上落后的群众的

情绪，因而得到了任何一个荷兰浪漫主义者都未有过的广大的、感恩的读者群。

人们在托勒恩斯那些清醒感伤的诗歌中，不难捕捉到启蒙运动诗歌的余音。

这个时代的继承者是比他年长的同时代人安东尼·克里斯蒂安·斯塔林格(1767—1840)。他依然相信人道主义的理想、理性的力量、技术的进步。《蒸汽车》是用他最喜爱的教育体裁写成的一首诗歌的标题。他遵循启蒙派(如海姆斯特海伊斯)的训条“用最少的时间获得最多的意义”，写得质朴简洁，但并不通俗，他那不可超越的《讽刺短诗集》带有海根斯的《即兴诗集》的典雅，要求读者具备一定的素养。他的《诗集》(1820)和《冬天的树叶》(1832)，是两卷对人生进行充满诗意思考的诗集，为我们描绘了成熟的斯塔林格的肖像。他的诗歌《在雷恩维斯·菲特的墓前》、《回忆》、《致普罗斯托特》、《耐性》、《我看见一群飞翔的仙鹤》和《收获之歌》等，至今仍被编入各种文选，尽管其作者的才华当时并没有得到真正的承认。

莱顿大学教授雅各布·基尔(1789—1862)对古典和当代文学的研究(《散文》，1830年；《在德拉琴费尔斯的谈话》，1835年；文集《尝试和幻想》，1838年)，实质上是荷兰第一批重要的文艺批评典范，他在研究中指出了荷兰早期浪漫主义创作的局限性，认为其原因在于作品的凝滞、平静与现实生活的沸腾的能量之间的矛盾之中，在于作者愚蠢的自满与为无力实现的暗暗伤心之间的矛盾之中。他要求真实、质朴，他的批评矛头所向首先是比尔德狄克。

主要文学批评杂志《向导》的奠基人和不可替代的主编埃维拉德·约翰内斯·波特希特(1808—1875)，与最亲密的战友、历史学家莱尼尔·巴克海森·范·代尔·布林克一起发展了这条路线，力求把杂志办成“被历史证明是正确的浪漫主义的工具”，这指的是从对外国的迷恋转向本民族的各种问题，从个人主义的激情转向公民激情。这是新立场，“现实的立场”，它“呼唤乐观、无畏的处世态度”，“信仰进步”，偏重“作为民族健全的理性的核心的中产阶层”。

把启蒙主义和浪漫主义对事物看法结合起来的这种处世态度，是那些经历过历史高潮的各国文学家所固有的(参见挪威作家亨里克·韦格朗的创作)。

《向导》杂志的批评任务是促进文学在民族基础上发展。对“黄金世纪”——十七世纪——的艺术格外关注。乞丐英雄应该把异国骑士从历史小说中排斥出去，冯德尔和海根斯应成为诗人的典范。《向导》杂志小组借助于具有社会积极性的文学和其他艺术，希望提高人民的道德精神，提升

民族凝聚力并使之得到巩固，以便能够重新进入“黄金世纪”。尽管这是资产阶级自由主义的空想，波特希特这个美学纲领（三卷本的《特写与故事》和《批评作品集》），因作者对文学的积极功能和教育作用的坚信不疑而意义重大，艺术虽有自身的价值，但它的使命是为人民服务。因此，波特希特毫不掩饰自己拥护阿道夫·梯叶里关于社会史即人民的生活这一著名的思想，它对荷兰王国来说则是大逆不道的。

波特希特欢迎 1848 年的革命事件，认为这是进步力量的胜利，但在五十年代，他却对共和的期待感到失望，而于 1865 年离开了《向导》杂志编辑部，那时，这份文学批评杂志已经日益变成一份社会政治杂志。

· 256

在受《向导》杂志召唤而去歌颂“光荣”过去的荷兰人中，有散文家安娜-路易斯·博斯博姆-图森夫人（1812—1866）和雅各布·范·伦内普（1802—1886）。前者的小说《阿尔马格罗》（1837）和《德文什尔斯基伯爵》（1839），深受司各特的影响，其后来的长短篇小说均写祖国的历史，其中最著名的小说是《劳厄内斯家族》（1840）。被宗教改革事件打碎的市民家庭悲剧，使作者描绘出了一系列有心理说服力的性格，绘声绘色、真实可信地展示了环境。作家总是深入仔细地研究她所描写的时代。但所发生的事件的真正历史意义，实际人物的自我运动，都被她的前定论概念中和了（女作家同“觉醒派”很接近）。

这一概念渗透到了博斯博姆-图森夫人有关莱斯特尔伯爵的三部曲（1846—1855）的复调总谱中，它描绘了反西班牙革命时期荷兰共和国的广阔全景，在她用同样造型艺术手法和布道倾向写成的著名医生扬·格拉斯文凯尔的小说化传记《来自代尔夫特的神医》（1870）中，其独白风格也使人明确地感觉到这种概念。尽管如此，这位法国胡格诺派教徒的曾孙女与宗教狂热格格不入，从世界观的角度来说，她的创作介乎于“觉醒派”的宗教立场和《向导》杂志的公民立场之间。

雅·范·伦内普从写诗（诗集《荷兰传说》，1823—1831 年）和“偶尔为之”的剧本开始，而在历史小说中找到了自己的位置。全面的修养、熟悉史料、引人入胜的情节和幽默，给他那部篇幅浩瀚的多卷本历史小说带来极大的、但又是转瞬即逝的知名度。这首先指的是《养子》（1832）、《德卡姆的玫瑰》（1836）和《斐迪南·海克》（1840），第二本小说于 1841 年被译成俄文。伦内普的历史小说如他早期的抒情叙事诗一样，都是模仿司各特的；作者本人公开承认自己的创作没有独创性。晚年，他对历史小说冷淡下来了。七卷本的贫穷小女孩的漂泊历险《克拉西耶·泽文斯特尔》（1865）已经散发着法国早期自然主义的气息。大概应该承认，伦内普的真正功绩，两百年来是他第一个完成了将约斯特·范·代恩·冯德尔的全部著作出版

这一极其重要的工作，并重新唤起全国人民对“黄金世纪”民族天才创作的兴趣。

荷兰浪漫主义并不是一个秘密流派。关注生活实践的原则直接决定了它的文学作品通俗易懂，要是没有这一点就很难对读者产生影响，而这是浪漫主义运动左(《向导》杂志)和右(“觉醒派”)两翼的共同愿望。

按照《向导》杂志遗训的精神，在戏剧中成功地表现历史主题的，大概只有亨德里克·斯希梅尔(1823—1906)，但他的创作从年表来说，已属于下一个文学阶段。

第十二章　斯堪的那维亚各国和芬兰文学

1. 丹麦文学

德国哲学和浪漫主义文学对十九世纪初丹麦文学的发展，具有重大影响，两国的文学接触不断扩展。丹麦的文化活动家除了传统的意大利之旅外，已越来越频繁地拜访德国浪漫主义中心。

丹麦浪漫主义流派的公认领袖是亚当·戈特罗勃·欧伦施莱厄(1779—1850)。他那收入《诗集》(1803)中的诗篇《黄金号角》，是丹麦浪漫主义的纲领性宣言。他在其中思考上帝的恩赐——艺术——的本质：诗人高于资产阶级社会及其实用主义和金钱原则之上，因为理解现实不仅要借助于理智，还要通过灵感和直觉感悟。诗歌创作的形象体系和风格，可以追溯到斯堪的那维亚诗歌“埃达”的传统，它那简单的韵脚充满了活力和表现力，而准确的节奏则起着组织作用。欧伦施莱厄似乎重新揭开了萨迦的古老世界：经过浪漫主义的解释，它们的独特世界观和诗学原来是合乎十九世纪人的趣味的。

257·

诗集中其他诗歌的情节也可以追溯到北方神话。在诗歌《霍孔·雅尔之死或基督教传入挪威》中，诗人转向了后来成为斯堪的那维亚浪漫主义戏剧主要题材之一的题材，即再现“诸神没落”和已逝的英雄主义世纪的悲惨同时又是壮丽的画面。

诗集中还收入了喜剧《圣徒汉斯的夜间游戏》，它用蒂克的喜剧风格写成，对当时统治丹麦舞台的感伤爱情剧进行讽刺性摹拟。讽刺作家欧伦施莱厄在剧中嘲弄贵族的傲慢和小市民的洋洋自得。剧本以受到爱神庇护的有情人终成眷属而结束，他们的胜利是与市民生活的平庸相对立的诗与自然的象征性的结合。

两卷本诗集《诗作》(1805)证明了这位天才的成熟。在诗作和叙事谣

曲中，欧伦施莱厄歌颂使他能够在幻想的帮助下进入美的世界的幸运。在寻找英雄情节时，他又转向了历史传说，用浪漫主义风格对《维厄隆德萨迦》进行加工，但这并非是简单的模仿。激发情绪并为结局作铺垫的栩栩如生，同时又是象征性的大自然画面，这是诗人的重要创新。在古代诗歌中，是不会这样描绘自然的。

剧本《阿拉丁或神灯》收在《欧伦施莱厄文集》第二卷中，其情节是从故事集《一千零一夜》中借用来的。剧本的构思也是在蒂克的影响下产生的。剧本中冲突的性质是浪漫主义的。阿拉丁是纯洁、天真、真诚、无私的体现，命里注定应该幸福。他的敌人努列丁是个冷漠迂腐的繁琐哲学家，他被浪漫主义者所敌视的那种对财富的渴望所驱使，研究古代对开本书，力图破译大自然的奥秘。善恶之间的哲学对立在他那里象征性地表现为光明与黑暗的斗争。阿拉丁的宝物——戒指和灯也是象征性的。它们作为厚爱他的最高力量，是对其纯洁的头脑和坚定的意志的一种赏赐，把他从变化无常的命运中解救出来。

在剧本开始时，阿拉丁是命运的宠儿。幸福总是主动来找他，但为了能保住这种状态，必须和慵懒的极乐状态告别，以表现出意志力和顽强。因此，随着情节的发展，作为上苍预先安排好的幸福观念，被重新加以思考，最终，决定主人公命运的不是最高的神的力量，而是他自己和普通人，他就是这普通人中的一员。

欧伦施莱厄因为得到国王颁发的奖学金，便动身去德国和意大利游历。诗人被古希腊罗马文化所吸引。在诗集《北方史诗》(1807)中，他谴责德国浪漫主义拥护者的主观主义、对不明确的远方的追求和模糊的形式。现在，欧伦施莱厄认为，艺术家应该控制自己的想象，艺术的使命应使生活变得高尚，因此它应该明确而直观地表现生活。

在篇幅可与《希尔德勃朗特之歌》媲美的史诗《托尔的约图恩海姆之行》中，欧伦施莱厄实现了在大型史诗作品里再现古斯堪的那维亚神话的夙愿，并使它具有了现实轮廓。在史诗的第一部分中，欧伦施莱厄以真挚的热情，有时甚至诙谐地讲述了北方诸神——各方面的能手——的伟大时代，以及体现了斯堪的那维亚英雄理想的托尔，他既英勇、纯朴、心地善良，同时又是一个威严的神。在第二、第三部分——《巴尔杜尔》和《雅尔·霍孔》中，作者描绘了异教世界的衰落和古代诸神灭亡的悲惨画面。 ·258

欧伦施莱厄对新主人公——强大的个性、公民思想的载体和坚定的斗士——的探索，使其在民族历史中发现了取之不竭的灵感源泉。在这里，他找到了用以对抗当代市民局限性的鲜明英雄性格。在《雅尔·霍孔》(1807)的序言中，欧伦施莱厄阐述了他处理历史题材的原则：诗人的任务

欧伦施莱厄的《诗集》扉页 1803 年

是用艺术形象体现人民的历史，不是复制它的外在特征，而是表现它的实质。剧本的基本冲突被看做是北方各民族的历史转折时刻，被当做两个时代、两种世界观的斗争的异教与基督教的碰撞。欧伦施莱厄虽然崇尚异教时代的英雄主义精神，但仍看到了它们必然被新的生活秩序取代的历史必然性。他把基督教的胜利解释为更人道的思想战胜了野蛮。剧本《帕尔那托克》(1807)的主题与《雅尔·霍孔》相关。老军人帕尔那托克参加了反对背叛人民、出卖国家利益的国王的密谋，为人民的幸福而战斗，他认为和平的劳动是被战争破坏的祖国繁荣昌盛的保障。

剧本《阿克塞尔和瓦尔堡》(1810)的情节取自民间叙事谣曲。诗人主要致力于表现主人公崇高炽热的悲剧激情和感情，但对准确传达历史色彩并不特别关心。在剧本《柯勒乔》中，他更不遵循历史事实。他打算把它的主角塑造成创作个性的概括形象。据欧伦施莱厄的看法，真正的艺术家在孤独中创作，而在等级偏见盛行、金钱统治的世界里，他注定要灭亡。

欧伦施莱厄创造了自己的戏剧类型：基本冲突在开场时就已爆发，剧情主要在伦理层面发展。他的许多剧本为供读者阅读而出版，批评界称之为“戏剧形式的小说”。

创造斯堪的那维亚文学的新体裁——抒情史诗，应该是欧伦施莱厄的

功绩。在严格的说唱体长诗《赫尔格》(1814)中,他再现了北方异教的气氛。长诗对《弗里蒂奥夫萨迦》的作者、年轻的泰格奈尔的世界观的形成起了重要作用。欧伦施莱厄不仅在自己的祖国被荣誉和尊敬所环绕,还被称为"北方最伟大的说唱诗人",瑞典诗人在伦德大教堂给他戴上月桂花环。

但是,在诗人生命最后几年的创作中,越来越频繁地流露出疲倦和对浪漫主义主人公复兴世界的能力失望的调子(散文体转述《奥尔瓦多萨迦》,1841年)。欧伦施莱厄试图赶上时代的步伐,在其最后的几个剧本中深化人物的心理描写(《狄娜》,1842年;《克雅坦与古德伦》,1848年),但这些剧本并不成功,因为对北方古代的兴趣在很大程度上已经消失了。

卡斯特恩·豪克(1790—1872)是欧伦施莱厄的最好朋友和亲密战友之一,豪克的那些力图表现复杂、多层面的性格的历史小说,给他带来了声望。长篇小说《威廉·察贝恩》(1834)的主人公是个性格内向、充满幻想的年轻人,豪克在叙述十六世纪初的事件时,将他与国王赫里斯蒂安二世及其喜欢骄奢淫逸生活的情妇杜维卡做对照。作者认为,只有放弃荣华富贵,才能达到内心平静和幸福。

豪克的小说《一个波兰家庭》(1839)描绘了1830年波兰起义。作家表现了两种对立的力量——冷漠的唯利是图和对祖国炽烈的爱——的冲突。小说《罗伯特·富尔顿》(1853)主人公的特点是乐观主义和对自己的使命深信不疑。轮船的发明者被描写成一个富于创造性幻想的人,为了实现自己的目的,他不得不克服人们的怀疑和敌意。豪克在诗歌(《抒情诗集》,1842年;颂诗、含有民间创作情节的叙事谣曲,还有历史题材系列小说《瓦拉德玛·阿泰尔达戈》,1861年)中,表现了悲剧英雄主义,以及在命运的频频打击下坚韧不拔的主题。

越来越风行的北方的浪漫风情感染了尼古拉·弗雷德里克·塞维林·格伦特维格(1783—1872)。他年轻的时候,打算当神甫,迷恋欧伦施莱厄的诗、费希特和谢林的德国新哲学、席勒的创作。在浪漫主义式地理解历史的影响下,他的以正统路德教精神培养出来的美学和宗教观点得到了改变。基督教在他的头脑中与阿斯神教共处,而且没有尖锐的冲突。北方神话和基督教对他来说,是共同的宗教体现:对他来说,奥丁和基督是同一个上帝—天父的两个儿子。在其著作《论阿斯神教义》和《北方神话》(1808年,修订版于1832年出版)中,他明确地表述了"世界悲剧"的主要冲突:谢林那里的理想与绝对的脱离,同阿斯神与上帝—天父的脱离,是相符合的。

· 259

格伦特维格的系列剧《北方英雄生活衰败图景》(1809),包括了《大高尔姆》、《哈拉尔德·勃拉坦和帕尔纳托克》和《瓦格恩·奥赫森或约姆斯博格的败落》,作家在它们当中,首先力求描述历史过程的真实可信,并把这

些剧本称之为“图景”或“对话”。

格伦特维格的下一个系列剧，围绕斯堪的那维亚历史上基督教传入之前的更早时期。《韦尔松格萨迦》是《诺纳神与阿斯神之战的四幅画》(1811)的源头。但在这里表现出了作家在1810年所经历的宗教危机的影响，并转到实证基督教的立场上来。现在，格伦特维格反对唯心主义哲学关于现实矛盾之间、特别是善恶之间的和谐。但在很多方面，他仍处于浪漫主义美学的影响之下。对格伦特维格来说，诗是神的启示。对他来说，艺术不是独立的，它只有在作为神的意志的表现时，才能获得自身的意义。诗人也是用语言表达神的意志，但他不是工具，而是“神的助手”。无数宗教歌曲、教育作品，还有戏剧、萨迦的翻译，有关“埃达”诗歌的文章，都出自他的手笔。在这些作品中，作者为自己提出的目标是用民族历史和神话的榜样来培养和教育人民。

他力求在人民的记忆中复活他们光荣的历史，用现代语言转述了萨克逊·格拉马蒂克的一些作品和“埃达”中的情节。他创作了充满现实暗示的韵文编年史《罗斯基尔德-里伊姆》(1814)。这些作品以最广大的读者群体为对象，在掌握民间语言的意义上，使诗人格伦特维格获益匪浅。他的抒情诗集《北方的歌》(1838)以朴实自然著称，都是些为人民而写的浪漫诗和爱国歌曲。三十至四十年代，格伦特维格的诗是乐观的，它们以人民中广大的各阶层为对象。他在《致我的子女们的一封公开信》中写道，人应该过有规律的、积极的生活。对作为神甫的格伦特维格来说，信仰始终是人类存在的基石。他认为，人意识到自己的软弱无力，就应该在信仰的帮助下去克服它。在他的启蒙运动中，他遵循他提出的口号：“首先是人，然后才是基督徒。”

格伦特维格编写了世界史教科书(《世界编年史》,1812—1817年;《世界史指南》第一、二卷，1833—1843年)。他策划的、并在四十年代中期开始在国内实施的国民教育改革，对丹麦和斯堪的那维亚其他国家文化生活的进一步发展，都具有重大意义。格伦特维格早年对启蒙思想的迷恋和对全斯堪的那维亚大学的浪漫主义的幻想(《论北方的科学统一》,1839年)，是他“生活学校”学说的基础。格伦特维格在教育和学问之间作了区分，建议克服高等教育与生活脱节的弊端，并使它接近实践活动。本着这种精神，他打算在索廖科学院中制定教学过程，他还呼吁为农民办校。

伯恩哈德·塞维林·英赫曼(1789—1862)是丹麦历史小说的鼻祖，年轻时就崇拜霍夫曼和司各特。如同格伦特维格一样，英赫曼相信，人民的英雄主义精神会“重新苏醒，丹麦将迎来伟大而美好的未来”。在诗作《瓦拉德玛一世和他的军队》(1824)和《玛格丽特女王的王国》(1836)中，他描

绘了斯堪的那维亚历史上的几个转折时刻。他的小说《胜利者瓦拉德玛》(1826)、《丹麦王子奥托》(1835)等的主人公,都是作为民族精神的象征和载体而出现。系列小说《丹麦人霍尔盖尔》(1837)的情节,取自其主人公多年旅行并落入魔法国家的一本民间书籍,只是这个国家被英赫曼理解为诗的国度,霍尔盖尔在那里治好了他的忧愁和郁闷。主人公回到了人间,以便为祖国复兴出力。英赫曼的现代题材小说《乡村的孩子们》(1852),渗透了爱国的民族思想。它的主人公是一个天才的音乐家,他为复活已被遗忘的民间乐曲而献出自己的一生。 · 260

戏剧很早就处于丹麦文化生活的中心。在哥本哈根皇家剧院的舞台上,既上演霍尔堡的喜剧,也有为官方喜庆而搞的那些效果极强却毫无内容的演出。这种双重性仍继续决定着十九世纪前三十年的全部剧目,其中包括欧伦施莱厄的浪漫主义悲剧、他的模仿者的效仿作品和“应景”的官方戏剧:海贝格及其学生赫尔茨的杰出独幕轻松喜剧、霍斯特鲁普的天才喜剧和那些不入流作家的庸俗剧本,都在舞台上演出。

约翰·路德维格·海贝格(1791—1860)的美学观点,在法国喜剧还有蒂克的剧作的影响下形成。他研究西班牙戏剧。他那部1815年在皇家剧院上演的德国小歌剧《维也纳人在柏林》使他一举成名,而在二十年代写的独幕轻松喜剧《四月的玩笑》、《评论家和野兽》和《形影不离》,则巩固了他的成就。海贝格的独幕轻松喜剧嘲笑某些社会成规、文学流派、不负责任的批评家及市民习气。海贝格不是在人物性格中,而是在环境中寻找可笑的因素。他把文本和音乐协调地结合起来,指定需要的速度并把它保持到结束。

在理论著作《论作为戏剧艺术一种的独幕轻松喜剧》(1828)中,海贝格坚决主张遵循体裁界线的必要性,其论战矛头所向是欧伦施莱厄及其学派的浪漫主义戏剧,他认为他们一味强调艺术创作的灵感,是企图确立不良的鉴赏力。他把艺术作品比作一项任务,而把创作过程比作任务的解决。他认为,各种体裁系统是一座金字塔,他把独幕轻松喜剧放在它的顶端,宣布它为民族的艺术形式。在他看来,诗与现实的接近,无疑是必要的,但这一接近只有通过引入被狭隘地理解为描写丹麦的,更确切地说,是哥本哈根的环境和资产阶级日常生活的地方色彩来达到。

但是,海贝格在与浪漫主义者辩论时,他本人却对他们的迷恋予以应有的重视,写了一个以西班牙生活为题材的剧本《伊莎贝拉公主》和一个与蒂克精神接近的童话故事《埃尔法》(1828)。对市民习气的委婉的浪漫主义讽刺,渗入剧本《七个睡觉青年的一天》(1840)之中。海贝格把“疯狂的唯物主义”等同于对艺术的庸俗态度,并在喜剧《死后的灵魂》(1841)中嘲

弄它。

海贝格的学生和追随者、戏剧家亨里克·赫尔茨(1797—1870),以几部成功的生活喜剧进入剧场,而在1837年,演出了他的以中世纪叙事谣曲为情节的诗体剧《斯维恩·杜林格的房子》。丹麦的民族风俗与民间创作形象在其中奇妙地交织在一起,使这个剧本对年轻的易卜生产生了重大影响。赫尔茨戏剧中最成功的是悲剧性的女性形象——一个反映游吟抒情诗人时代的剧本中的约兰退(《勒内国王的女儿》,1845年)和热情的尼侬(《尼侬》,1848年)。

三十至四十年代,丹麦诗坛的主导地位属于克里斯蒂安·温特尔、埃米尔·埃雷斯特鲁普、路德维格·伯德克尔这三位诗人。

克里斯蒂安·温特尔(1796—1876)偏爱抒情诗和短篇小说(《诗集》,1828年;《四个短篇小说和诗》,1843年;《致一位女士》,1843年)。在这些作品中,人们可以感到拜伦和海涅的巨大影响。出于对中世纪的迷恋,他创作了史诗性长诗《鹿神》(1855),它借用了叙事谣曲的情节,是以现代化的尼贝龙根诗节写的。

抒情诗人埃米尔·埃雷斯特鲁普(1800—1856)是职业医生,一生都在外省度过。他在诗歌中歌颂美丽的大自然和女性的美(《诗集》,1836年)。埃雷斯特鲁普是为数不多的响应1848年法国革命事件的丹麦作家之一。他在诗歌中,批评了丹麦社会的因循守旧、落后和庸俗行为。

路德维格·伯德克尔(1793—1874)的个别诗歌继承了享乐诗歌的传统,刊登在杂志和丛刊上。诗人生前只出过一本诗集《旧诗和新诗》(1856)。

斯泰恩·斯泰恩森·布利克尔(1782—1848)的创作与他的故乡日德兰半岛紧密地联系在一起。他的主要抒情作品——诗集《候鸟》(1838)——渗透了对非人间的事物的忧愁、悲伤的情绪。他的诗带有室内乐的性质,他自称是"荒野杜鹃上的夜莺"。他的短篇小说引起了更广泛的社会反响,并转向了丹麦文学的新题材——当代村社生活。命运的变幻无常,在与严酷平淡的生活碰撞中幻想的消失,贫穷生活的艰难,是布利克尔著名短篇小说《乡村牧师日记摘录》和《独生子》的主题。在充满客观观察,同时又引人入胜的短篇小说(《强盗之家》,1827年;《魏尔比的牧师》,1829年;《纺纱厂》,1842年)中,他描写了日德兰半岛的自然景色和日常生活,而地方色彩因为使用了方言而变得更加浓郁。生前并不出名的布利克尔,对十九世纪末二十世纪初一批日德兰半岛杰出作家(J.奥克埃尔、J.斯克奥尔博格、M.安德森-奈克塞)影响极大。

汉斯·克里斯蒂安·安徒生(1805—1875)的文学活动开始于三十年

261·

代。他的第一本书《1828年和1829年从霍尔门运河至阿迈厄岛东角步行记》(1829)以游记体裁写成。这是充满诗意的从容思考，在对大自然的描写中，夹杂着对丹麦现实个别方面的批评看法。后来，安徒生的关于德国、瑞士、西班牙、葡萄牙生活的引人入胜的游记使他遐迩闻名。



安徒生 延森画 1836年

1833—1834年间，他在法国和意大利旅行时，结识了欧洲许多杰出的文化活动家，产生了小说《即兴诗人》(1835)的构思，其主人公安东尼奥像作家本人一样，也是人生旅途中的漂泊者。安东尼奥出生在罗马这座艺术城市中的一个贫民家庭中，他因其天才而出名，但名气并没有给他带来幸福。他在为艺术服务的道路上达到幸福巅峰的可能性的浪漫信心，在威尼斯——音乐家最后的栖身之处——熄灭了。在《即兴诗人》中，展现了观察家安徒生的杰出才能，以及他对人物活动场所进行的富于历史真实感的描述技巧。这种技巧是作家在年轻时从司各特和稍后的雨果那里学来的。

安徒生对阴沉的"拜伦作品"主人公的迷恋，反映在小说《奥·特》(1836)中。奥托·托斯特鲁普是个心灵易受伤害、孤独、阴沉的人，他不能摆脱对自己悲惨过去的回忆：O、T这两个神秘的字母，可以指他的姓名，[①]或是那个他在其中出生、他母亲无辜在里面受罪的监狱的名称。但是，与其说安徒生在小说中强调的是奥托·托斯特鲁普痛苦的社会原因，不如说是某些破坏他的精神状况的神秘力量使他必然遭受的孤独。

对人在命运面前的痛苦、无力的感觉，贯穿于小说《不过是个提琴手》(1837)之中，它的主人公克里斯蒂安是个天才音乐家，但意志薄弱，不能为自己开辟一条生路。据安徒生自己承认，在着手写这部小说时，他没有制

---

① 书名《奥·特》系大写字母O、T，奥托·托斯特鲁普的原文是Otto Tostrup，O、T是他姓名的第一个字母。——译注

定清晰的计划:“我仿佛是回忆起了一个我一定要把它讲出来的老故事。”小说中的事情往往是远远地偏离了主要的情节线索,克里斯蒂安周围的人——保护他免遭世界残酷之害的童年朋友和成年人——走上前台。这些人物时而是恶魔式的浪漫人物,时而是普通的喜剧人物。

高尚不是取决于血统,而是取决于崇高的内在品质,这种民主思想贯穿在小说《两位男爵夫人》(1849)中。宗教复兴问题是小说《活还是不活》(1857)关注的中心。在他的祖国,人们兴趣盎然地接受安徒生的作品,并引起了热烈争论(克尔恺郭尔和戈尔德施米特)。

262・

安徒生《讲给孩子们听的故事集》的第一版于1835年问世,此后,每个新文集的出版都给他带来更大的声誉。1835—1841年间出版的故事,无论在情节上(《打火匣》、《豌豆上的公主》、《野天鹅》等),还是在书中人物的性格上,都与民间故事联系密切。在安徒生的故事中,精明强干、机灵的农民赢得了漂亮公主,头脑简单的人、年迈的国王和恶毒的女妖,都写得栩栩如生。这是程式化的世界和程式化的时间:“很久很久以前,在某个王国中……”但是在这里已经形成了安徒生的独特手法,他在神话情节中加进了许多生活细节和对日常生活的观察。民间故事是客观的,其中的讲故事人只是转述事件。安徒生却与他的人物悲喜与共,经常介入其中,解释、评论。句子的节奏和旋律也起着不小的作用,它们制造情绪,决定叙述的速度和调子。安徒生“解除了”人物语言,这对后来的丹麦印象派产生了重大影响。

四十年代的故事已经完全是独立的了。在《新故事》(1843—1848)中,含有对丹麦各种事件的批评暗示,以及对文学对手的答复。因为一只人造夜莺“能分毫不差地按着拍子、照我的方法唱”而喜欢它胜过那只真夜莺的宫廷乐师(《夜莺》),当代人可以看到这是对海贝格的暗示;在不想对周围世界有任何了解的自恋蜗牛的形象中,人们可以看到克尔恺郭尔的影子(《蜗牛和玫瑰花丛》)。在安徒生的故事中有两个层次:具体层次和哲学层次。如果孩子们一开始只能理解外在的一面——情节,成人则可以领悟故事中的讽刺和象征,它的“潜台词”。两个层次之间有一个联系环节——作者的解释。

最为平常的东西——火柴、煎锅、锅、织补针——在他的幽默故事中,都具有了生命力。例如,《织补针》的故事全部建立在各种东西的自信看法,以及它们在生活中所承担的角色之间的喜剧性对比上。安徒生有关动物的故事都带有讽刺倾向。《丑小鸭》中的禽舍棚,是丹麦社会的缩影。猫和母鸡总是从这个角度——“我们是整个儿世界!”——来思考问题,认为自己是它最好的一半。作为霍尔堡讽刺传统的继承者,安徒生嘲笑人和社会的恶

习。但他对“最终真理总会获胜”从来没有失去信心。

在《钟》这个寓言式地表现人类探索真理的哲理故事中，作家思考生命的意义，他在对最高幸福——成为伟大自然的一部分——的领悟中，看到了它。安徒生在艺术和科学进步中，看到了人类获得幸福的可能性。丑小鸭形象不仅是安徒生早期小说主人公的神话变形，还是天才命运的象征性描绘。“如果你是从天鹅蛋中孵出来的话，那么你来到鸭窝中并不是灾难。”

安徒生一生迷恋剧院。年轻时他曾幻想当一名演员，但只当过配角。在四十五年间，他写了二十四个剧本，尝试过各种体裁：浪漫主义戏剧、悲剧、喜剧、独幕轻松喜剧、歌剧剧本。虽然他的一些剧本受到观众欢迎，特别是表达了真正人道主义热情和人人平等思想的浪漫主义戏剧《穆拉特》(1840)，但他到底未能克服以海贝格为首的皇家剧院经理处、特别是书报检查官莫尔贝克的否定态度。只是在 1848 年，在 H. W. 朗格的私人剧院建成后，这位“不登大雅之堂的”作家，才获得了直接面对平民观众的可能性。他的喜剧故事《幸福之花》(1844)、《比珍珠和金子更贵重》(1849)、《奥勒·卢科耶》(1850)和《接骨木大娘》(1851)，都成了新剧院的保留剧目。自由建构的情节为安徒生的试验提供了广阔天地。他创造了有大群出场人物的生动演出，其中浪漫主义的激昂与玩笑和刻薄的讽刺交织在一起。他的喜剧故事是多层次的：其中神话与现实并列，故事事件时而由平民——仆人——的充满幽默的看法来评论。

在安徒生的神话剧中，各种象征是十分明显的：死神以庄严的陌生人形象出现；为金钱而出卖克里斯蒂安的灵魂(《奥勒·卢科耶》)则是一片枯死的玫瑰丛。安徒生力图使场面对不习惯剧场的平民观众有教益，而且引人入胜，他还广泛使用各种传统手法——用流行歌曲曲调演唱的咏叹调、重唱曲、宣叙调、合唱。简单幼稚的诗在《接骨木大娘》中起了重要作用，它们毫无勉强地把剧本的思想——忠于祖国、家园、爱情和荣誉——带给观众。在为“娱乐场所”而写的剧本中也有社会讽刺成分。例如《真理之国》就是对哥本哈根上流社会的讽刺性摹拟。

· 263

在《新童话故事和短篇小说》(1858—1872)中，不仅是安徒生的说教和教训的倾向加强了，因社会制度不公而产生的痛苦和愤怒也加强了(《影子》、《小孩的废话》、《园丁和主人》)。在童话故事《牙痛大婶》中，安徒生说出了对把艺术看做是战胜痛苦和死亡力量的浪漫主义理解的失望。

安徒生作为童话文学体裁创始人之一，不仅丰富了丹麦文学，而且丰富了世界文学。他把民间童话故事世界扩展为包括对真正的现实重新认识的画面，以及对人类存在的哲学思考在内的广阔艺术创作世界。在他的后继者中——就其创作性质来说，是如此不同的十九世纪后半叶、二十世纪初的

作家们——有英国作家奥斯卡·王尔德、芬兰作家萨卡利·托佩里乌斯、瑞典作家塞尔玛·拉格洛夫。

浪漫主义情绪危机更鲜明地表现在汉斯·埃赫德·施瓦赫(1820—1859)的创作中。在小说《幻想家》(1857)中,他揭示了浪漫主义理想与现实不符,反对矫揉造作,摘去了作为世界观的浪漫主义的桂冠。他的书在雅科布森的小说《尼尔斯·伦奈》、H. 德拉赫曼的《多余人》之前,开辟了丹麦文学中的现实主义阶段。

四十年代初,新一代作家——帕卢丹-缪勒和克尔恺郭尔——登上文坛。弗雷德里克·帕卢丹-缪勒(1809—1876)的第一部重要作品是诗体小说《女舞蹈家》(1833),人生短暂、短暂的激情瞬间是它唯一的光明时刻的意识贯穿在这部小说之中。英雄神话的传统形象符合帕卢丹-缪勒的高雅审美感受;但是,作家感兴趣的不是神话内容,而是它的象征意义。在剧本《维纳斯》中,理想被描绘成开辟了通向崇高精神生活道路的道德与审美的统一。剧本《提丰》和《森林女神的婚礼》(两部都写于 1844 年)挖掘的还是这个主题。

1841—1848 年间,帕卢丹-缪勒创作了诗体小说《人之祖亚当》,这是一代人的传说,同时也是一首教育长诗。小说主人公是"平庸的体现",是一种类型的"人"的普通代表,他出卖了自己青年时代的高尚理想和纯洁崇高的爱情,以便能够选择大家公认的道德和它的基本训条:善于满足自己。从这时起,开始了他的道德堕落和他在社会阶梯的"上升之路"。他痛苦地指出,亚当·高莫的这条道路绝不是可悲的例外,它对现代资产阶级社会来说是典型的。在就任皇家剧院经理职务之时,亚当发表演说,无耻地宣称理想对实际生活毫无用处,它们的位置是在舞台上。在达到其成功的巅峰后,这个年迈的伪善者在现在对他已毫无用处的富丽堂皇中死去,痛苦地意识到自己的内心空虚。

帕卢丹-缪勒本人也看不到在这个世界上实现理想的可能性,他在抒情旁白中思考这个问题。尽管在序言中他嘲弄地与浪漫主义断绝关系,他仍像浪漫主义者一样,在过去、在童年的美好国度里寻找灵魂的理想状态。在其最后一部自传性小说《伊瓦·吕克的故事》(1866—1873)中,含有与《人之祖亚当》的悲观处世态度的独特的辩论。性格的内在完整性帮助这位姓幸福[①]的主人公在生活中获得成功,而且不是依赖别人,只靠自己的才能。在垂暮之年,悲观情绪重新控制帕卢丹-缪勒。他的新剧本《阿加斯费

① 吕克的丹麦文是 Lykke,即幸福。——译注

尔》和《卡拉努斯》，还有最后一首诗《阿宴尼》(1874)的主人公，在对人间之神失望后，便在死神那里寻找避难所和安慰。

萧雷恩·克尔恺郭尔(1813—1855)的文学创作从一开始就引起了同时代人的注意，但绝不是善意地对待他在哲理故事(时评和中篇小说)和时评体裁中的创新。丹麦读者不明白为什么克尔恺郭尔的作品中没有主人公和情节，而代之以有关象征哲学概念的个别人物类型的哲理议论。在《克尔恺郭尔违背一个尚在世者意愿出版的札记摘录》(1838)中，克尔恺郭尔阐述了自己的世界观。开始时，这本书打算写成对安徒生的《不过是个提琴手》的思考，其中含有对浪漫主义美学的某些原理的批评：他不同意创作天才得到的幸福，对他来说，幸福的人无非是可怜的见风使舵者。

在论文《论讽刺概念》(1841)中，克尔恺郭尔分析了苏格拉底的哲学和德国浪漫主义者的作品。尽管他把德国浪漫主义者的讽刺理解为反对因循守旧的市民习气的表现，但他仍谴责弗里德里希·施莱格尔的“非道德主义”和蒂克的过于奔放的幻想。最后的判决是：浪漫主义者逃避现实，把现实生活消融在情绪中。 ·264

克尔恺郭尔作为一个独立的、成熟的艺术家，出现在《或者—或者。维克多·埃雷米塔公布的生活片断》(1843)中。这本书没有情节，只有哲学对话。作者持“客观”立场，只建议倾听代表了一定哲学美学观点的甲乙两个人物的不同的、但永远只是相对正确的议论。甲叙述审美世界观的札记是混乱的、断断续续的，其风格故意显得漫不经心，节奏铿锵；他的简短见解充满感情和痛苦，十分抒情。他的对手法官乙代表了伦理流派，他的讽喻风格符合他那有条不紊的、平静的思维流动。根据乙的观点，只有在自由选择的行动中，当人承担起责任时，即在责任的思想中，生活才有意义。他是幸福的丈夫，家里的模范父亲，他善于在现实中找到诗意。

他的对话者——甲的精神世界，从格言中反映了出来，从中也形成了一个多愁善感、沉思、敌视周围的一切，同时又为无法与世界建立联系而痛苦的人的形象。他议论中的绝望、悲观主义就是由此而来：“宁愿成为被猪理解的放猪人，也不做不被人理解的诗人。”克尔恺郭尔的格言，在起源上可以追溯到格奥尔格·克里斯托夫·利希滕贝格的格言，但形式和内容都十分独特。其中大多数毋宁说是“对主题的思考”和对市民习气的批评。

书中除了慌乱不安的甲的形象外，还有其他类型的审美生活态度的承担者。克尔恺郭尔在一篇分析莫扎特的《唐璜》的文章中，推出了一个具有“感情天赋”、罕见的令人陶醉的生命力的诱惑者类型。

特殊人的生存环境处在伦理之外，其形象却成了克尔恺郭尔的时评小

说《恐惧与颤抖》和《重复》之中心。在《恐惧与颤抖》中，他利用了亚伯拉罕献燔祭的《圣经》情节，并断言，在某些情况下，对上帝的绝对义务使人可以无视公认的伦理规范。在哲理小说《重复》中他讲述了一位沉浸在对恋人回忆中的年轻人，反映出了作者的一些自传成分。伦理理想——夫妻生活——对他来说并不存在，他只希望能在另一方面，即宗教方面重复自己的爱情。据克尔恺郭尔的看法，类似的幻想家就是那种感情丰富的非凡人物，他是走向"贵族宗教例外"中的一个过渡阶段。

《人生路上的各阶段》(1845)是按照柏拉图《飨宴》的范例建构的，克尔恺郭尔在书中更加深入地分析人的审美类型和伦理类型。在第一部分《In vino veritas》[①]中，他使集会的参加者说出极端否定女人的议论。热烈捍卫婚姻的法官威廉的观点与他们针锋相对。在下面那部分《有罪还是无罪》中，讲述一个阴沉的幻想家、寻神者克维丹，他拒绝与一个朝气蓬勃的年轻姑娘结婚的幸福，被卷入无法解决的矛盾的怪圈中，看不到摆脱这些矛盾的出路，也没有去找它。克维丹把自己的状态记在日记中，时而为自己辩解，时而责备自己。他的札记证明了他炽烈的感情，他发出了绝望心灵的呼唤。

克尔恺郭尔对个性的理解既反映在艺术作品中，也反映在哲学论文中，他的理解建立在个人选择的绝对自由这一概念上，只有在最大限度地割断与外界的联系(即割断自然和社会的联系)，才能得到这种自由。只有这样的个性才能够为自己承担责任，这意味着"伦理—个人的"存在方式。

克尔恺郭尔将其哲学的前提概念如"自由"、"个人"、"选择"与实际内容割裂，只在哲学方面对它们进行研究：在分析两难推理"或者——或者"时，他感兴趣的不是问题的内容，对他来说重要的只是被赋予形而上学意义的选择这一事实本身。"绝对选择"这一行动，在克尔恺郭尔那里，充满了宗教和神秘主义的内涵，个人在上帝那里找到自我，他在走向上帝之路上要经历自我认识的三个阶段：审美阶段、伦理阶段、宗教阶段。如果"审美阶段的人"生活在现实中，"伦理阶段的人"则意识到考虑未来的必要性，"宗教阶段的人"则能够体验到永恒。

265 ·

克尔恺郭尔生前基本上被认为是宗教书籍的作家。但是，十九世纪后半叶的斯堪的那维亚现实主义作家，高度评价了反对浪漫主义粉饰生活的哲学家克尔恺郭尔。他的思想经易卜生(在布兰德的形象中)、汉姆生、邦和斯特林堡的作品变形，早在神学家完成的他的德文译作于二十世纪头十

---

① 拉丁文，在酒的真理中。——译注

年问世之前，就对欧洲人产生了影响。克尔恺郭尔的第一部德文全集于1909至1922年间出版。他对在当代资产阶级世界中人存在的不稳定性的悲剧性领悟，在卡夫卡那里得到了发展，后者的主人公都是敌视他们的荒诞世界的牺牲品。十九世纪末二十世纪初，欧洲对克尔恺郭尔的哲学和文学遗产产生兴趣(乌纳穆诺)，在二十至三十年代，存在主义哲学家(卡尔·雅斯贝斯)称他为该学派的奠基人。

自传体风俗描写小说，于十九世纪上半叶出现在丹麦散文之中。1835年出版了匿名作品《我弟弟的生平。约翰内斯·哈林格的故事》，它对城市漂泊艺术家日常生活的自然主义描写，引起了广泛注意。它的作者卡尔·巴盖尔(1807—1846)是个相当有名的抒情诗人，在他的《街头诗》中，能够听到自由思想的旋律和革命情绪的回声。

梅·阿隆·戈尔德施米特(1819—1887)在通向现实主义小说的道路上迈出了第一步，他是《海盗》杂志(1840—1855)的编辑，这是一份旗帜鲜明的政治反对派的批评性杂志，那时也很关注文化和文学问题。在小说《一个犹太人》(1845)中，作家谴责民族主义的表现和对个性发展有致命影响的宗教偏见的局限性。主人公雅各布·本狄克森像是德国作家笔下的浪漫主义主人公，同样也暴露出与安徒生的小说《不过是个提琴手》的主人公的类似。但是，对帕卢丹-缪勒和克尔恺郭尔的同时代人戈尔德施米特来说，最典型的是他对浪漫主义主人公的讽刺态度。雅各布非常不幸地死去。“他曾相信过永恒的诗和永恒的生命”，作家用这句话结束了自己的小说。

浪漫主义主宰丹麦文学将近半个世纪。它最富才华的代表们唤醒并形成了民族意识，用爱国主义精神教育人民。但十九世纪上半叶丹麦文学的意义远远超出了民族的框框：欧伦施莱厄及其流派强有力地推动了斯堪的那维亚各邻国的文学发展。丹麦文学推出了具有世界意义的作家——安徒生，文学童话这一体裁的最高成就非他莫属。另一位杰出的散文家、哲学家克尔恺郭尔的文学作品和哲学著作，反映了个人主义意识的危机并预见到了存在主义文学的全部问题，其著作的意义直到二十世纪才得到作家和思想家的应有评价。

2. 冰岛文学

十九世纪，特别是它的前半叶，是冰岛文学史上特别重要的一章。这个时期冰岛文学、文化的复兴与争取冰岛独立的政治斗争紧密地结合在一起。

文学史上的转折时刻是《菲约尼尔》杂志（1835—1847）在哥本哈根的出版，一群冰岛著名的科学活动家和文学活动家团结在杂志周围，其中有诗人约纳斯·哈德格里姆松、神学家托马斯·塞蒙德松、语言学家康拉德·吉斯拉松、法学家布柳尼奥尔福·佩图尔松。

浪漫主义者激烈地反对所有依附状态：政治的、经济的和语言的，他们捍卫作为人民生活基础及其发展源泉的自由。在浪漫主义者们的呼吁中，含有对其有能力在现在和未来创造独特文化的人民的真诚信心。

塞蒙德松在杂志创刊号的发刊词中，号召诗人"把全部力量献给为社会幸福的忘我服务"，"在自己的歌中表达民族利益"，"把自己的理想带给广大人民群众"。E. 奥拉夫松和 B. 保尔松的《旅行手册》，被浪漫主义者们看做是真正公民作品的典范。

266 ·

民族这一觉醒和未来的自由主题，是冰岛最伟大的浪漫主义者约纳斯·哈德格里姆松（1807—1845）诗中的主导成分。在诗作《冰岛》中，诗人赞美祖国的美丽、祖先的光荣业绩，为萨迦中歌颂的北欧海盗的英雄精神还活在人民中间而自豪。诗人认为，文学的首要任务是"在人的心灵中唤起公正和美的永恒思想"。过去应成为现在的榜样。诗作《冰岛》与欧伦施莱厄的《黄金号角》一样，成为冰岛浪漫主义的纲领。

约·哈德格里姆松的抒情诗摆脱了沉重的、古老的韵脚。他的诗结构轻盈，节律异常灵活多样，这些使他的诗带有特殊的音乐性。由于诗歌的质朴、自然、感情深刻和丰富，它们至今仍在冰岛人中十分流行。

给其作者带来冰岛彭斯美誉的著名抒情诗的作者西古杜尔·布莱德约尔德（1798—1846）和讽刺作家赫雅马尔·约恩松（鲍卢-希亚马尔，1796—1887 年），也转向了这位诗人公民和民族统一的斗士主题。他们的诗歌创作与冰岛里马（诗体叙事作品）的传统和诗学相关，就风格来说与中世纪的叙事谣曲接近。浪漫主义对待人生和个性的态度把诗人们联合起来。

诗人们利用传统里马的结构再现远古世界，思索本国人民的历史命运。在协韵丰富的诗的长长的句子中，在不寻常的词汇和比喻的结合中，展现了冰岛英雄的业绩和不可思议的奇异经历的世界。

布莱德约尔德和约恩松完美地掌握了句尾和内在的韵律及同音法。但是，他们的作品语言是复杂的、程式化的。约·哈德格里姆松从高雅艺术的立场谴责他们的诗，硬说它们是没有内容、没有趣味的"凑韵的蹩脚诗"。

伟大的浪漫派诗人比亚尔尼·托拉伦森（1786—1841）是争取民族自由的战士、预言家，他是成了国歌的爱国诗作《冰岛回忆》的作者。比·托拉伦森是亨里克·斯蒂芬斯思想的追随者，为揭示艺术中人的个性的多面

性和独特性而工作。对他的诗歌来说，具有代表性的不仅是公民热情，还有浓郁的抒情色彩。

公民与爱情主题的交融，明显地出现在比·托拉伦森的最好的诗歌之一《苏格鲁恩之歌》中，诗人技艺高超地传达了复杂多变的人生体验、爱情和痛苦的感情。托拉伦森善于使用古冰岛诗歌语言的多样性，勇敢地对它进行节律改造，简化吟唱诗歌所固有的华丽，同时令人出乎预料的新构词法和词组，以达到一首诗中各个诗段的使人惊讶的响亮动听的效果。

艺术散文在冰岛为自己赢得的地位要比抒情诗晚得多。冰岛的第一部小说是约乌恩·托罗德森(1818—1868)的作品，1850 年出版的《小伙与姑娘》。书中可以看到德国作家贝尔托尔德·奥尔巴赫描写农民生活的感伤—风俗描写中篇小说的影响。

十九世纪上半叶的冰岛浪漫主义文学的意义是巨大的。它与争取民族自立和民族文化的斗争紧密地联系在一起。这一时期诗人依靠古冰岛文学的成就，创作了具有极高艺术性的民族题材作品。

3. 挪威文学

对挪威来说，十九世纪初是充满巨变的时期：1814 年，埃斯沃尔立宪会议宣布国家脱离丹麦而独立，通过了新宪法。但是同年夏天，瑞典入侵挪威。挪威又被并入瑞典，这种状态一直持续到 1905 年。

十九世纪上半叶(直到六十年代)，是离开瑞典—丹麦文学转向挪威自己的文学的时期，挪威文学是在挪威国家独立运动的背景下形成的。由于对挪威人来说，重要的首先是意识到自己是一个民族，是一个有其自己的历史、文化和语言的民族，所以新体裁——捍卫并宣传独立思想、促进民族自觉的历史小说、政治诗歌——迅速发展起来。

挪威诗人和学者受到爱国感情的鼓舞，纷纷离开哥本哈根回到祖国。哲学家、政治活动家尼尔斯·特雷绍夫、作家恩沃尔德·法尔森、诗人莫泽尔·萨根像本来按法国古典主义传统写作的老一辈文学家——I. N. 布鲁恩、C. 弗里曼、E. 蔡特利茨、J. 莱恩——一样，力求公开宣称自己是扎根在祖国土壤中的人。他们出版了文集《北方，1815 年新年赠诗》，其中收入了证明"在挪威的岩石中鲜花能够开放"的新老两代诗人的诗歌。在第二本文集《北方，1816 年》的序言中，年轻诗人 K. H. 施瓦赫强调文集的爱国主义倾向。给十八世纪末的文学要求——唤起欢乐、促进大脑完善——增添了新要求：形成民族自觉，促进民族文化发展。

· 267

所有这些倾向最鲜明地表现在亨里克·阿诺德·韦格朗(1808—1845)的创作中。在《挪威自由颂》(1826)出版之后,人们开始认为他是一位天赋极高的诗人。在这首诗中,他继承了"1814年的政治诗"的传统。在1829年问世的他的第一本诗集中,他所喜爱的斯泰拉——善与美的崇高理想的体现——的形象占着中心位置。在这组系列诗中,已经表现出韦格朗对喜剧式的概括、昂扬的浪漫主义形象的偏爱。空间和时间,天空和大地,一切都属于诗人,他是真正的先知和人民的牧师。韦格朗的历史乐观主义表现在他对人的使命的解释中:人生来是自由的、强大的,具有创造的天才,他本人是自己命运的主宰。韦格朗的诗歌世界十分广阔:神话、中世纪、《圣经》、东方、宇宙。他所描绘的画面混乱模糊,但是这种模糊是过于丰富的想象造成的。对诗人来说,大自然就是宇宙,象征性的世界力量的寄居之处,但对地球上的一切并不冷漠,也不敌视。

长诗《创造力、人和救世主》继承了弥尔顿的《失乐园》、克洛普斯托克的《救世主》、埃瓦尔德的《亚当和夏娃》的传统,在这首诗中韦格朗试图思考宇宙、自然和人类的历史,创造"包罗万象的叙事文学"。长诗中含有的反抗暴政、抨击当代宗教的成分,可以追溯到法国启蒙主义者的思想那里,但它们具有浪漫主义的形式。

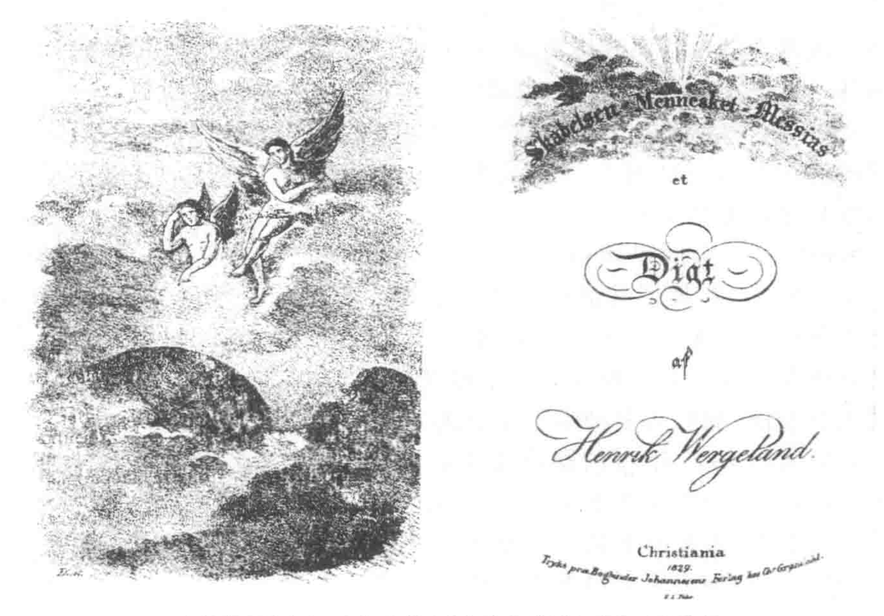
在长诗的第一部分《创造力》中,恶神阿巴东的对立面丰产之神卡雅赫尔,宣扬人的理想,人应该把自己的心灵调到与"创造力的竖琴"同一声调,因为美和善是其天性中不可分割的品质,人应该意识到自己的崇高使命:"请记住,你不仅仅是灰尘!太阳给你指出回家的路,闪烁的群星是故乡的树叶。千万要记住!"在长诗的第二部分《人》中,描绘了社会发展的艰难的历史。诗人刻画了阴暗的世界图景,国王和宗教统治这个世界,暴君们践踏自由,骗子们歪曲真理。但希望之光并没有在人们的心中熄灭——对自由的追求鼓舞着共和主义者们。在第三部分《救世主》中,诗人发展了自己有关世界是上帝思想的体现这一概念,用"理智的宗教"的精神重新认识基督教学说。他要求的"真理、自由和爱"可以看成是"自由、平等、博爱"口号的翻版。长诗以正义胜利的乌托邦画面结束。在1844年的反动中,韦格朗把自己的概念具体化:在人类的美好未来,贫困将消失,专制君主制将垮台,教会将与国家分离,所有种族的人、男人和女人都将平等,俄国和亚洲各国人民将摆脱压迫,战争不复存在,人的思想将致力于幸福的和平劳动。

在三十年代的诗歌和政治论文中,韦格朗号召同胞们向宣布国家独立的父辈们学习。他赞美捍卫自由的各国人民的英雄主义:波兰人的(《恺撒》,1831年)、爱尔兰人的(《埃瑞恩竖琴的控诉》)、西班牙人的(《西班牙人组诗》,1833年)、印度人的(《印度霍乱》)英雄主义。韦格朗歌颂解放运

动的领袖和诗人革命家：玻利瓦尔、科斯秋什科、鲁日·德·李尔、奥康奈尔、拜伦。

诗人不能对他那个时代的文学只是少数文化精英的财富这个现象无动于衷。1832—1833 年间，他写了《民歌》，其精神是爱国主义的，内容简单易懂。

韦格朗使自己的戏剧也成为政治和文化辩论的工具：他的讽刺喜剧《技艺高超的丑角》(1830)是对崇拜所有外国东西、特别是丹麦语言和艺术的人的讽刺。“爱国者”(一批韦格朗的追随者)和他们的对立面“亲丹麦派”，围绕着如民族文化独立发展这样重大的问题展开辩论，这场辩论与对 •268 诗的本质和任务的看法紧密相关。韦格朗年轻时代的朋友、坚信挪威不能也不应该破坏与丹麦的文化联盟的抒情诗人韦尔哈文，是他最不可调和的敌人。韦尔哈文支持反对“浪漫主义的形式模糊”和随意的海贝格，并赞同他对体裁的明确性、遵循体裁界限的要求。韦尔哈文把诗理解为美与和谐的表现，他对韦格朗也提出这些要求，要在后者身上寻找新的埃瓦尔德，可找到的是“疯狂的圣徒”(《致韦格朗》，1830 年)。他和韦格朗一样，幻想着民族的艺术和挪威的戏剧，但认为它们的时代尚未来临。对祖国和斯堪的那维亚历史的兴趣，使韦格朗和韦尔哈文接近，他们两人都看到“萨迦时代”与农民文化的深刻联系，但从中得出不同的结论。韦格朗建议用历史的榜样教育人民，向农民传授文化知识，唤醒他们的政治积极性，而韦尔哈



韦格朗《创造力、人和救世主》的卷首插图和扉页 1829 年

文的观点没有超越对未被文明毁坏的自然之子的抽象浪漫主义的欣赏框框。两位诗人都是自由主义者，但是他们对自由的理解却不一样：韦格朗认为创造自由人的社会必须以实施1814年宪法原则和通过民主改革发展它们为前提；对韦尔哈文来说，自由完全是个人的。所有这些问题当然不能在两派的辩论中解决，为此还需要几十年的时间，但问题提出的本身是必要的。韦格朗的热情宣传以及韦尔哈文的批评使人们行动起来，形成了国家的精神生活。

在三十至四十年代末，韦格朗写了一些尖锐的、辩论性的讽刺喜剧，剧中嘲讽的对象是阻碍挪威国家发展的因循守旧和不学无术（《立宪主义者》、《海军见习军官上岸》等）。在韦格朗的讽刺剧本中，有完全讨论文学问题的作品（《各有所好》，1832年；《鹦鹉》，1835年）。在最后一个剧本中，在假名之下描写了访问挪威的欧伦施莱厄和他那就美学问题发表玄妙演讲的热烈崇拜者韦尔哈文。

269·

在讽刺喜剧中，韦格朗乐于采用丑角戏，把剧情放在虚构的国度，如《最后的聪明人》(1835)中的泰拉诺夫，是对三十年代挪威的明显暗示。韦格朗认为，讽刺喜剧是批评反映现实事件的最好形式。反映当前重大事件的剧本《1830年和1836年的挪威》，还有讽刺喜剧《斯德哥尔摩之旅》和《斯德哥尔摩之旅之二》，都是讨论与瑞典合并这一对挪威人最紧迫的问题的。

同时代人承认《杀儿童者》(1835)是韦格朗的最好剧本，它在法国中世纪的情节中揭示了作家创作的基本主题——人民在富人压迫下的痛苦。韦格朗的戏剧尝试包括民族历史剧《茅舍或克利斯提安二世离开挪威》，1582年事件——丹麦王国的政权与挪威农民的冲突——是该剧的基础。

韦格朗思考浪漫主义艺术的实质和艺术家幻想的权利（诗歌《扬·范·海苏姆的花束》，1840年）。《挪威宪法史》这部著作考察了丹麦统治时期挪威国家观念思想的发展。

韦格朗着手出版以城市居民中最贫穷的阶层为对象的《工人阶级报》(1839—1845)，扩展了其活动范围。他第一个把工人题材引入挪威文学：在他的创作中出现了分为资产阶级区和无产者住的郊区的城市形象（《郊区对克里斯蒂安尼亚的控告》）。韦格朗为工人、工匠、海员写的歌谣，是真正的人民歌谣，被收入多种学生文学选读本。

韦格朗在1843年写的挪威文化活动家传记（著名提琴家和作曲家奥勒·布尔，杰出的挪威艺术家J. C. 达尔等），在他的散文作品中占有特殊的位置，他们的创作带有浓郁的民族性。韦格朗不停地重复，正是人民产生天才，帮助他们则是国家最重要的任务。已患重病的诗人的最后一本著作是诗体小说《英国领航员》(1844)，书中讲述了一个勇敢的普通人、反贩奴

的斗士的故事，他与统治阶级的不道德的冲突，在他的命运中起了悲剧性的作用。

诗歌《履行使命》成了韦格朗留给后人的一篇充满诗意的遗嘱。“世界还会重新焕发青春!”诗人赞叹说，并表达了他的信心——等待为人民幸福而斗争的战士的，永远是胜利。

韦格朗去世后，他的名字没有被遗忘。他的作家朋友出版了他的全集(1852—1857)，1856年出版了第一本评介他的书。韦格朗的影响像一条红线把比昂松、易卜生、西弗勒、诺达尔·格里格和二十世纪上半叶的其他诗人联系起来。当国家的政治斗争激化时，民主力量举起了“韦格朗的旗帜”，他的诗为1940—1945年的抵抗运动诗歌所效法。

四十至五十年代挪威文学的主导潮流，习惯被称为“民族浪漫主义”。韦尔哈文的诗《为了表示对艺术界的感谢》(1836)成了整整一代艺术家的纲领。“我们的艺术活在山间，我们的诗歌还在大地深处睡眠，我们只是在萨迦和幽谷旋律中，看到过它振翅高翔。”在这些诗句后面已经出现了挪威文化最初的重要成就，出色的挪威风景画家之一 J. C. 达尔鼓舞了韦尔哈文。

在尤汉·塞巴斯蒂安·卡麦梅尔梅耶尔·韦尔哈文(1807—1873)的诗歌遗产中，组诗《挪威的黄昏》(1834)占有重要位置，诗人在其中批评了他所处的时代。他与“语言上的英雄们”的间接论战，象征性地表现在古代或《圣经》题材的诗中(《诗集》，1838年)。在《西绪福斯》、《歌利亚》、《格劳科斯》中，他塑造了与周围人的冷漠的斗争中遭受失败的主人公的鲜明形象，在《涅墨西斯》中，他歌颂了能够在人生的艰难时刻获得力量的人。

在《新诗集》(1844)、《诗五十首》(1847)的主题中，两个旋律——对失去的爱情幸福的感伤回忆和因意识到自己参与了挖掘民族文化宝藏的伟大事业而高兴——紧密地交织在一起。韦尔哈文还用传说、传奇和萨迦的题材写抒情情诗。他改造了有时粗陋的民间幻想的产物，按照浪漫主义叙事谣曲的风格使它们变得和谐、优雅。韦尔哈文诗歌的特点是格外的悦耳和柔和的抒情情绪。对他来说，大自然毋宁说是思索的理由，而诗则是表达内心世界和情绪的工具。韦尔哈文的诗是挪威诗歌的典范。 ·270

挪威的大自然是另一个伟大的“民族浪漫主义作家”约尔根·英格布莱特森·穆(1813—1882)的抒情诗的基本主题。在客厅的忙碌中和城市的熙熙攘攘中，他思念山中简单朴素的生活，在嘈杂的人声中他听到了小树林中树叶的沙沙声。这个主题经常在他的作品中出现，他的描写质朴真实，诗人不仅描写童年，而且保持了儿童所固有的清新感受，他的诗与画紧密相关，他善于从画中获得灵感，像从现实中获得灵感一样。

韦尔哈文派诗人安德烈斯·蒙克(1811—1884)的史诗般平静的写作天赋,符合"民族浪漫主义者"提出的要求。虽然蒙克没有参加政治辩论,但是爱国抒情诗在他的创作中占有重要位置。蒙克不满足于抽象的爱国号召。无论是"大自然的原始的美丽"还是古代歌曲的余音都不能激动他的心。"一切都很伟大,但不是我的!"他感叹地说。他的主人公是农民—劳动者、热爱自由的冰雪荒原的征服者。民族因素最鲜明地出现在叙事谣曲系列(《公主的婚礼马车队》、《哈当厄峡湾的婚礼》和历史题材的剧本(《斯维佩国王的青年时代》,1837 年;《吉斯克之夜》,1855 年;《斯库勒公爵》,1864 年)中。

在散文作家中,只有伯恩哈德·赫佩(1812—1849)创造了挪威大自然的鲜明画面。在其《猎人的回忆》的多愁善感的描写中,他接近浪漫派诗人,对自然的描述表达了忧郁的情绪。

创造挪威戏剧——历史剧、德国小歌剧和在斯堪的那维亚十分流行的本国独幕轻松喜剧——的爱国追求,也在为挪威民族文化而进行斗争的轨道上。亨里克·安克尔·比耶雷戈尔(1792—1842)的《一个山区的童话》(1824)开了这一活动的先河,该剧的音乐是挪威作曲家沃尔德马·特腊内创作的。1857 年,该剧在克里斯蒂安尼亚挪威剧院上演,久演不衰,获得了当之无愧的成功,作者从浪漫主义的立场——与描写自然相结合,在理想化的纯朴中——展示农民的生活。通过成功地使用具有民间创作成分的音乐和舞蹈获得了"民族色彩"。虽然《一个山区的童话》并不以深刻洞察人民生活而突出,但用作曲家格里格的话说,它是"挪威音乐的第一只报春燕"。许多年来,《一个山区的童话》一直是表现挪威大自然和人民生活的独特标准。

"民族浪漫主义者们"创造了挪威戏剧,虽然表现独到的现代情节的成功剧本在那时尚属罕见。其中大多数作品的优点全在转向挪威题材之中,如 P. A. 任生的《胡尔德拉修道院》。A. 蒙克、H. A. 比耶雷戈尔、N. 布鲁恩、J. 莱恩的历史剧更有影响。在历史剧中,作者比在表现人民生活的剧本中能更成功地找到真实的典型和有益的结构原则;基本冲突都是从在复杂、关键的环境中揭示的性格摩擦中发展起来的。对这些剧本来说,典型的是最大限度地接近事实或重构历史时代,拒绝"感情崇高的伟大英雄"(易卜生)。四十至五十年代挪威浪漫主义戏剧奠定的原则,都鲜明地体现在易卜生和比昂松的全部创作中。莫里茨·克里斯托弗·汉森(1794—1842)是挪威新散文的开创者。他最著名的历史小说是《奥塔尔·布列坦斯基》(1819),其中可以看到司各特的影响。在作者力求如实表现农民生活的小说《牧笛》中,汉森转向了当代题材。但是,对农村社会关系更深刻

的分析，是在韦格朗的短篇小说《黑粉笔速写》和《人物》中做出的。

民族艺术的目的和任务的新观点的形成，促进了历史学家和民俗学家的工作。C. 阿斯布约恩森和J·穆创造了自己的故事风格。他们的作品，还有索福斯·布格、兰斯塔德的故事集也一样，不仅在读者中引起热烈反响，其后几代挪威作家、艺术家、作曲家中的许多人都从中汲取自己的题材。转向民间创作的传统，反映在文学（韦尔哈文的叙事谣曲、历史剧）、音乐（奥勒·布尔、谢鲁尔夫和格里格的演奏技巧和作曲）和绘画（费恩莱的风景画、卡普佩列恩的绘画、提德曼和古杰的舞台美术）中。民俗派也给诗人留下了痕迹，他们更多地使用口语中的挪威词汇和语句。标准语言的形成过程开始了，在二十世纪它已经有权称为挪威的标准语言。 ·271

韦格朗在其著作《论挪威语的改革》（1830）中强调，这个问题是争取国家独立斗争的一个重要的不可分割的部分。如果对“民族浪漫主义者”来说，确定各种方言（特别是挪威西部方言）与萨迦语言的血缘关系的事实，就足以让他们宣布“古代歌谣语言的复兴”。语言学家伊万·安德列斯·奥森（1813—1896）对问题的理解则深刻得多：须知古代语言已经不再使用，而各种活的地区方言又不是书面语言。奥森决定在其著作《挪威乡村语尝试》（1853）中排除这个矛盾，他创造了建立在使用旧形式的方言词汇基础上的语言。他的奠基性著作《挪威语语法》（1848）和《挪威民间语言词典》（1850），阐述了他对各种方言进行研究和比较的结果。

奥森在继续完善乡村语时，还翻译了瑞典的《弗里蒂奥夫萨迦》，自己也用新语言写诗，似乎在民间诗歌和艺术文学之间架起了一座桥梁（诗集《西姆拉》，1863 年）。六十年代，天才的诗人奥斯蒙德·维尼耶继续他的尝试。

浪漫主义以其个人概念，对幻想自由和解放的艺术家的要求丰富了挪威文学。抒情主人公的感情调色板的色彩和中间色调更丰富了。转向民族题材是有价值的、富有成果的：诗歌模仿民间语言的质朴自然。年轻的挪威文学以其对国内外当代事件的浓烈兴趣而著称。

这个时期的主要文学体裁是长诗、抒情诗和戏剧。可以说挪威长篇小说和短篇小说也是这时诞生的，虽然其最高成就的时代尚未到来。

4. 瑞典文学

瑞典文学在学院派古典主义的标志下进入十九世纪，该派的公认权威是卡尔·古斯塔夫·利奥波德、安娜·玛丽娅·兰格伦和弗朗克·米凯

尔·弗朗森。年轻一代在严酷的政治压迫的条件下开始其创作道路，他们关注欧洲的各种新潮流。本雅明·海耶尔教授在乌普萨拉大学教授康德、费希特和谢林的哲学，在他的学生中有那些很快就提出改革瑞典文学思想的人：诗人阿特博姆和耶伊尔，理论家哈马舍尔德和帕尔姆布拉德。

新文学的形成环境与古斯塔夫三世时代的环境不同，它从首都转移到几个并不很大的大学城中，它们的特点给瑞典浪漫主义的头几十年留下了自己的痕迹。瑞典浪漫主义相对来说人数不多，但其团体和协会发展的组成来说，则多种多样，其中有诗人、批评家、教授、艺术活动家。最早的瑞典浪漫主义者们倾向传统的、但不是教条的基督教。

年轻诗人运动的领袖是佩尔·达尼埃尔·阿马杰乌斯·阿特博姆(1790—1855)。他与浪漫主义批评及美学的代表哈马舍尔德和 C. J. 利维伊恩一起，组织了后来被称为"晨星派"的文学社，提出了新流派的任务。他们打算依靠希腊和德国的典范，"首先提高、发展自己的力量，以便积极地与低下趣味作斗争，至少要成为瑞典文学中的一线光明"。

"新时代的文学曙光"随着《晨星》杂志(1810—1813)在乌普索拉出版而开始，在杂志的鲜红的封面上画着歌颂冉冉上升的新诗星辰的俄耳甫斯。团结在杂志周围的文学家们被称为"晨星派"。在刊登于创刊号上的《发刊词》(几首八行诗)中，阿特博姆阐述了其以谢林思想为基础的纲领。帕尔姆布拉德与阿特博姆一起领导这场为确立浪漫主义而进行的斗争，在《晨星》杂志上，后来又在《瑞典文学报》上，继续批评严格的古典主义规范强加在文学创作发展上的种种限制。哈马舍尔德也出版了反对古典主义的讽刺小报《波吕斐摩斯》(1809—1812)。"学院派"古典主义者围绕在 P·A·瓦尔马克出版的《文学与戏剧》杂志周围，该杂志频频刊登晚期古典主义的台柱子之一利奥波德的文章。"晨星派"不满足于在杂志上发表文章，在讽刺作品《马卡尔的不眠之夜》(1820—1821 年，两卷本大型喜剧叙事作品)中，激化了新旧两派的斗争，在它的人物中很容易认出卡尔古斯塔夫·利奥波德、瓦林，还有泰格奈尔，后者虽然不属于这个阵营，但有时公开表达对浪漫主义批评过于尖锐的调子的不满。

272·

"晨星派"在《诗歌年鉴》上继续与古典主义者斗争，阿特博姆的组诗《花》(1812)最早发表在年鉴上。诗人在《风信子》、《玫瑰》、《向日葵》、《百合花》形象的描写中，试图理解花的"哲学性格"，用"花的语言"讲述形形色色的人的气质：例如喜爱太阳的葵花，体现了追求尘世欢乐的热情奔放的性格。

阿特博姆还在《诗歌年鉴》上刊登了经常使用浪漫主义象征的、未完成的童话剧《蓝鸟》(1814)的片段。它的情节在浪漫主义者喜爱的中世纪展

开，其中的欧洲文化成分与取自斯堪的那维亚本土神话的神秘、童话成分巧妙地结合在一起。

二十年代，在访问了德国和意大利后，阿特博姆创作了最重要的作品——童话剧《极乐岛》(第一集和第二集，1824—1827 年)，它是对民间创作的童话情节的复杂加工。该剧本不以搬上舞台为目的，据作者本人界定，它是“带有抒情场面的戏剧性对话叙事”。阿特博姆在浪漫主义层面上重新领悟有关落入魔法王国的主人公的童话：酋长阿斯托尔夫一心想去“诗的长青岛”，该岛的女主人费利齐娅奖赏这个幻想家，让他长生不老。阿斯托尔夫和弗利齐娅的爱情表达了人生的崇高的审美理想，但并不牢固。阿斯托尔夫回到人间，但不能和他们在一起，因为他的王国已经变成了共和国，阿特博姆认为，政治上的自由主义与美的王国是水火不相容的。根据基督徒阿特博姆的观点，忘记自己神圣起源的艺术必然会走向败落，只有美和虔诚的结合才能拯救它。在《极乐岛》中，阿特博姆丰富了抒情主人公的形象，并用新的诗格丰富了瑞典诗歌。

阿特博姆在文艺学中的巨大贡献是他那六卷本传记《瑞典的先知和诗人》(1841—1855)，其中有从斯蒂恩赫埃尔姆到兰格伦的瑞典作家的文学肖像。

尤汉·斯塔格奈利乌斯(1793—1823)也属于乌普萨拉诗人团体。在其创作道路的起点上，他除了写来自十八世纪传统的颂诗之外，还在赫尔德的《民歌中的人民之声》的影响下创作了具有“民族精神”的叙事谣曲和歌谣。他对北方的古代和民俗产生兴趣，借鉴欧伦施莱厄的经验，按照古代悲剧的范例写了古代史戏剧《西古尔德·林格》和《维斯布尔》。特别吸引他的是基督教的历史，史诗《弗拉基米尔一世》写于 1817 年，讲述了罗斯的洗礼，颂扬沙皇亚历山大一世和神圣同盟的政策。诗人的主要著作是他的宗教哲理诗集《萨龙平原上的百合花》(一至三卷，1821 年)。在收入这套诗集中的剧本《殉难者》中，主旋律是对世俗生活的轻蔑、忧郁、狂热、怀疑情绪。剧本《巴克坎忒斯或芳塔兹马》(1822)是他的最后一个作品，形式上接近歌剧或清唱剧，是按照古代悲剧的范例写成的。它的主角——柏拉图式的神秘主义者俄耳甫斯，预感到耶稣的出现。但是，神话情节的主要线索却保留下来，俄耳甫斯死于狄奥尼索斯的崇拜者之手。

如果“晨星派”是个纯粹的文学团体的话，瑞典浪漫主义的民族派作家则围绕在 1811 年组建的“哥特同盟”——历史学家、哲学家、考古学者和古代事物的一般爱好者的协会——的周围，他们给自己提出的任务是研究国家的历史和古斯堪的那维亚的文学遗产。该同盟的成员在很大程度上依靠瑞典启蒙运动的杰出活动家乌洛夫·达林的作品，他在自己的著作中，创

造出类似卢梭的“自然人”那样精力充沛、强壮、勇敢、善良的斯堪的那维亚异教祖先的理想形象。达林还用启蒙精神诠释古斯堪的那维亚神话。虽然273·“哥特同盟”的热情有时以幻想的形式出现，但在它的纲领中含有重要思想——赋予瑞典历史学、文学和艺术以民族的方向。同盟把许多画家引入自己的行列中，举办以北方神话为题材的画展，这对瑞典绘画和雕塑的形成起了不小的促进作用。

《伊杜纳》杂志（1811—1824、1845）是同盟的出版机构，“崇高的爱国思想——复活北方的文物”（泰格奈尔）是其纲领的基础。在杂志上除了刊登科研文章外，还刊登当代诗人的作品（泰格奈尔的《弗里蒂奥夫萨迦》的头几首歌谣，耶伊尔、尼坎德尔、贝斯科夫、阿夫齐利乌斯、阿特博姆的诗）。

同盟的创始人之一佩尔·林格（1776—1839），曾在自己的故乡宣传欧伦施莱厄的创作，研究埃达和斯堪的那维亚神话。在长诗《居尔夫》（1814）中，他讽喻式地描写了当代事件。林格为“北方浪漫主义诗歌”而斗争，力求在艺术形象中体现民族思想，用浪漫主义精神创造斯堪的那维亚神话的概括性画面。于是就产生了含有个别成功的歌谣的史诗《阿斯神》（1816—1833）和《提尔芬格》。在欧伦施莱厄的榜样的鼓舞下，林格在二十年代创作了从异教到宗教改革时期的系列民族历史戏剧。理论家林格在隆德大学教书，对年轻的泰格奈尔产生了重要影响。

历史学家埃里克·古斯塔夫·耶伊尔（1783—1847）是同盟的积极活动家。还在《伊杜纳》开始出版之前，他就写过以民族历史为题材的诗，而在 1813 年，则写下了成为瑞典浪漫主义宣言的论文《论想象的力量》。他在文中断言，想象是形成个性的基本条件，而天才则是想象的最高表现。他还表达了有关个性是心灵和感情活动形成的思想。他断言生活是自由的艺术，并追随卢梭宣扬自由是教育的基本原则，认为教育的最高目的是培养为社会服务献出自己全部力量的强壮勇敢的人，爱国者。

耶伊尔把这种理想体现在刊登于《伊杜纳》创刊号上的诗作《丈夫的祖国》中。古代北方在这里似乎与十九世纪资产阶级的瑞典相对立，它的现实不能促进个性在英雄主义层面上的、如同浪漫主义者所理解的那种发展。在转折关头，勇士性格的独特的、威严的美更鲜明地表现出来，耶伊尔和欧伦施莱厄一样，提出了在垂死的异教和战无不胜的基督教进行斗争的时期，生活方式的破坏、宗教以及世界观的改变问题。他创造了最后一位诗人和海盗的集合形象，诗人十分尊严地看着自己的世界没落，但没有背叛自己的信念，海盗与自然力斗争的不可遏止的战士精神，以其原始的力量使人迷恋。但体现耶伊尔的理想的不是他们，而是自耕农。在自己的土地上播种庄稼并捍卫这块土地的人，是民族生活的基础。



巴尔杜尔、奥丁和托尔 B. E. 福盖尔堡的雕塑作品
石印画 H. 斯特雷梅尔

通过与民间创作专家和收集者 A. A. 阿夫齐利乌斯合作，耶伊尔写了叙事谣曲，在“文学”诗中复苏民歌传统。在三十年代耶伊尔的抒情诗中，令人折服的是对发掘诗歌表现力的追求，使诗的发音与旋律融合的尝试。耶伊尔的诗以描写祖国的大自然和表达忧伤的情绪为主（《夜晚》、《在海上》、《说话和沉默》、《我的歌》），使令人厌倦的城市生活的忙乱和大自然的静谧、肃穆、庄严的美形成鲜明对照（《沙龙和森林》、《夜空》、《一首旧颂歌的歌词》）。 ·274

对人民性格的浪漫主义理解出现在耶伊尔最重要的一部科学著作中——《瑞典人民史》(1832—1836)，它是几代瑞典文化活动家的教材。他的后期作品之一是一卷本《回忆录》(1834)，描述了童年岁月，对近期事件的事实和各种各样的细节也十分关注。

在埃萨亚·泰格奈尔(1782—1846)的创作中，瑞典浪漫主义达到鼎盛阶段。

英国诗人弥尔顿和马克菲森对诗人泰格奈尔的形成产生了影响。在年

轻的泰格奈尔的忧郁抒情诗中,可以看到感伤的利德奈尔的"修道院浪漫主义"和欧伦施莱厄的历史剧的痕迹。泰格奈尔创作的爱国长诗《国防战歌》(1808),使他赢得了全国承认。在与"哥特同盟"的活动家们接近后,开始了他创作生涯中最富有成果的阶段。在诗歌《古代北欧神的时代》中流露出他对神话的迷恋,在这里他还仅仅是在摸索现代诗中使用古斯堪的那维亚的节律和词汇的可能性。同时,他反对把古代理想化。因此《诸神的战船》中的神话"希德布拉德纳尔号",象征的不是古代诗歌中一去不复返的过去,而是以未来为目标的创作思想。

泰格奈尔在其表达了与阿特博姆派接近的观点的诗歌《候鸟》中,阐述了他把艺术看成是理想的存在的最高形式。虽然泰格奈尔承认"晨星派"为新文学而与学院派斗争的必要性,仍指责他们的"德国化",即空谈理论,对模糊不清地表达思想的爱好。诗人在《结束语》(1820)中阐述了他本人的美学纲领的基本点——对叙述的明确性、表现力与和谐的要求。他有关存在、世界和自然实质的概念所固有的思想,是宇宙中生命永无休止的循环的各种现象之间的继承性(《火焰》、《太阳颂》)。他感觉到自己与全人类不可分割的联系,诗人张开双臂,友好地拥抱人类。

泰格奈尔在英雄理想的探索中,转向了拜伦。叛逆的科萨尔所具有的热爱自己的精神,体现在长诗《阿克塞尔》(1822)的主要人物身上。但是,与其年轻时代的长诗不同,他在这里主要关注的不是"伟人"的活动,而是一位普通士兵和他恋人的命运。通过个人感受,各种历史事件——查理十二世的多次出征——像是通过反光折射出的,而且变得栩栩如生,真实可信。在写作古斯堪的那维亚的《弗里蒂奥夫萨迦》时,泰格奈尔亲口承认,他在步欧伦施莱厄和林格的后尘。他面临着一个复杂的任务,在《弗里蒂奥夫萨迦》的序言中作了表述:找到一种集"心灵高尚、伟大、勇敢"于一身的形象,作为任何英雄主义的主要特征。同时还要赋予弗里蒂奥夫的性格"那种属于或至少属于民族精神的鲜活生命力、勇敢和果断"。

泰格奈尔在创造"古斯堪的那维亚北方英雄生活的充满诗意的画面"时,肯定了艺术家有权创造性地重新认识题材和性格。在弗里蒂奥夫的形象中,诗人保留了古斯堪的那维亚的特点——在自然力、诸神面前毫不畏惧,为达到目的百折不挠,同时也赋予主人公以浪漫主义的特点——敏感的心灵,喜欢在大自然的怀抱中进行忧郁的思考。弗里蒂奥夫不仅是复仇者,为正义而战的斗士,还是一个充满激情的恋人,一个能够饶恕伤害过他的有血债的敌人,并能接受有关善良上帝的新学说的人。

在长诗的各章歌谣中,泰格奈尔自由地改变节奏,例如第十一章(《科努格·贝尔和托尔斯腾·维金格松》)是用《埃达》中"高雅语体"风格写成的。

在第三章《弗里蒂奥夫继承了父亲的庄园》中，他采用了荷马的细节化描写方法。泰格奈尔广泛地使用各种诗格，其中有许多是他首次引入瑞典诗歌的。他没有滥用古词语，认为"通用语言应该是最新作品的形式"。长诗出版(1825)后，很快就被译成多种欧洲文字，歌德和别林斯基对它的评价都很高。

在泰格奈尔最后几年的抒情诗中，忧愁凄凉和等待死亡的情绪成了主调(《病》、《死者》)。在《告别》(1840)这首诗中，他做了总结，谈到了浪漫主义诗歌对瑞典文化的重大贡献，认为他那一代人的工作并没有白费，新的诗人将继续他们吟唱瑞典子孙的英勇和光荣。

在古斯塔夫三世古典主义最后一位著名代表利奥波德，于1829年去世后，阿特博姆、林格、泰格奈尔、耶伊尔、贝斯科夫这几位浪漫主义者进入了瑞典科学院。从此，浪漫主义成了学院派，模仿它成了时髦的事情。出现了追随者的"泰格奈尔主义"，还有模仿欧伦施莱厄和"晨星派"的最后的"哥特人"伯恩哈德·冯·贝斯科夫(1796—1863)、卡尔·奥古斯特·尼坎德尔(1799—1839)、伯恩哈德·埃利克·马尔姆斯特廖姆(1816—1865)。

虽然浪漫主义在瑞典文学中居主导地位，但与学院派接近的宗教抒情诗，继续与它平行存在，尤汉·乌洛夫·瓦林(1779—1839)是后者的天才代表。他年轻时，遵循十八世纪传统，写了不少祝酒歌，并翻译古希腊罗马的诗歌。他把自己的诗歌天赋献给了更新宗教赞美诗集的工作。他最后一首长诗《死亡天使》(1840)，色调阴沉。

三十年代的一批作家乐于面对当代，克服了浪漫主义通过传奇、童话、传说的烟幕，描写过去的爱好。卡尔·约纳斯·卢韦·阿尔姆克维斯特(1793—1866)的早期作品，带有阴沉神秘的色彩：他的诗歌和浪漫主义长诗《穆尔尼斯》(写于1819年，1849年出版)带有从马克菲森到斯维登堡的"奥西安长诗"各种影响的痕迹。阿尔姆克维斯特的真正文学习作是浪漫主义戏剧《阿穆丽娜》(1839年出版)。对同时代人来说，它具有许多不寻常的东西：主要人物的对白和表演以莎士比亚的"福斯塔夫式的背景"展开，在那里是用现实主义手法描写的次要滑稽人物的活动。剧本描写了被歹毒的阴谋诡计打败的两颗相爱心灵的悲剧命运。他们的形象，特别是女主人公阿穆丽娜的形象，因充满了转变成为宗教迷狂的自我牺牲的痛苦而得到升华。但阿尔姆克维斯特把上帝的仁慈扩展到天生的罪犯、恶人约翰内斯的身上，以此在最高的宗教层次上调和了善恶之间的矛盾。

但是，《阿穆丽娜》一直未被理解，也未能马上得到出版。阿尔姆克维斯特对社会不能接受他的思想的失望，全都倾泻在其浪漫主义的讽刺诗



埃萨亚·泰格奈尔
根据马里·雷尔的肖像画所制的铜版画 1829 年

《乌尔姆斯和阿利曼》(1839)中。为了批评社会道德,他利用古伊朗神话中的人物,把秩序的维护者、理性主义者乌尔姆斯与“魔星”、叛逆者阿利曼相对立。他们之间的冲突反映了世界上人与人之间的疏远问题:善良总与愚蠢相伴,智慧总是在作恶。但是,讽刺诗中提出的问题并没有解决,因为对作者来说,最重要的是,表达对艺术中限制性规定的个人主义的浪漫式抗议。

1832 至 1851 年间,出版了多卷《野蔷薇花集》,其中收入各种体裁的作品:长篇小说、短篇小说、戏剧、抒情诗、史诗、短评和文章。对现实主义的向往,表现在无数对环境和人物的刻画中,虽然情节还是建立在引人入胜的历险和神秘的、谜一般的事件上。阿尔姆克维斯特的小说《王后的首饰》(1834),开了新瑞典历史小说之先河。在描写 1729 年的戏剧性事件和国王古斯塔夫三世被谋杀时,作家提供了具有历史真实感的古斯塔夫时代的斯德哥尔摩画面,同时,小说的女主人公——迷人的舞女廷托马拉——却是典型的浪漫主义形象。他的戏剧(《拉米多·玛丽纳斯库》、《月亮和女神》、《伊普萨拉岛上的天鹅洞》、《伊西多尔·塔莫尔斯基》),也是在浪漫主义层

面上展开。他对中世纪的迷恋，也表现在史诗《阿特尔打猎》之中。

在《阿拉敏达·玛伊》的对话和书信体短篇小说及文章《瑞典贫困的意义》中，可以感到作者旨在以当代瑞典为对象。在收入1839年文集的《小教堂》中，阿尔姆克维斯特描写了一位千方百计帮助穷人的乡村牧师。在这个形象中反映了也曾当过乡村牧师的作家本人的经历。阿尔姆克维斯特的浪漫主义理想逐渐民主化，被为人民而写作的思想所吸引（短篇小说《艺术家》）。在“人民生活中的小故事”中，他把用质朴语言讲述劳动者的日常生活定为目标（《阿连达·兰杜戈尔达》）。阿尔姆克维斯特是瑞典文学中最早描写工人贫困生活状况的作家之一。

1839年，阿尔姆克维斯特出版了他那惊世骇俗的中篇小说《这样也可以》，提出了资产阶级婚姻和家庭危机的问题。批评“神圣的”、不可废除的婚姻制度，被同时代人当做是企图破坏社会支柱的作品。阿尔姆克维斯特在现实层面上描写的爱情故事，已失去他早期作品中富有代表性的神秘性。这部中篇小说不仅引起激烈争论，也引起瑞典社会中坚的不满，它是斯特林堡《婚姻集》的先声。乌普萨拉的教徒抨击作者嘲弄神学家的剧本《马里亚姆》。

在游历法国（1840—1841）之后，阿尔姆克维斯特创作了两部类似欧仁·苏的长篇小说。其中最成功的一部是《斯莫兰的三个女人》，它提出了许多社会问题：作家反对社会对那些它认为是罪犯的人的冷酷无情。被同时代人遗忘的阿尔姆克维斯特，在十九世纪末被新浪漫主义者重新“发现”，他对资产阶级道德的反叛，十分接近新浪漫主义者，对他的作品来说，幻想与具体描写的巧妙结合，是富于代表性的。

弗雷德里卡·布雷默尔（1801—1865）的第一本短篇小说集《生活杂记》（1828），是一幕幕短剧，其中充满了被不乏幽默感的认真观察者所发现的现实主义细节。她的头几部长篇小说（《X之家》，1830—1831年；《总统的女儿们》，1834年；《尼娜》，1835年；《邻居》，1837年）的男女主人公，属于作家最了解的社会集团——资产阶级。在这里，布雷默尔已经着手挖掘自己的创作主题——妇女在家庭中的从属地位。

布雷默尔是瑞典文学中第一个谈妇女权利的人。所谓“妇女问题”，在小说《家》（1839）中更加明确地提出。她断言，除了对那个时代来说是普遍的命运——嫁人、家庭或在别人家当佣人的生活——外，女人还有另一种前途：对独立的劳动生活来说，获得教育是必不可少的。小说《家》与阿尔姆克维斯特的中篇小说《这样也可以》同时问世。布雷默尔和阿尔姆克维斯特的女主公在追求获得独立方面相似，但在他们那里，个人自由问题具有不同色彩。如果阿尔姆克维斯特认为，只有摆脱一切强迫的那种人，才可

能在爱情中得到幸福，而资产阶级的婚姻是不自由的，因而也不幸福，女作家则认为，最主要的问题根本不在于女人结婚与否和这个婚姻的幸福与否。主要的是妇女应成为完全合格的社会成员。“家庭”概念在布雷默尔那里得到了广义和象征性的解释：全人类都是自由女性的家庭，整个大地都是她的家。作家把迅速变好的希望与工业化的成就联系起来，她认为，工业化可以扩展道德完善的可能性，使人可以摆脱令人疲惫不堪的沉重劳动。

布雷默尔关于她美洲之行的书《新世界》(1853—1854)具有巨大意义。美洲最令她感兴趣的是，那里的妇女比欧洲的妇女更广泛地参加文化工作，有更多的学习和工作的机会。布雷默尔成了妇女解放运动的著名活动家。在副标题为《现实生活速写》的小说《赫尔塔或一个灵魂的故事》(1856)中，她阐述了妇女解放的纲领。小说具有尖锐的反家庭专制的论战倾向。布雷默尔肯定男女在经济和政治两方面平等的必要性。资产阶级批评界认为这部小说“伤风败俗”。全国范围内展开的有关公民权利的辩论，277· 导致了一些实际结果：几年后在斯德哥尔摩开办了一所女子师范学校，瑞典著名女作家塞尔玛·拉格洛夫就毕业于这所学校。

布雷默尔的问题小说很快为她赢得了全欧声誉，其他两位女作家——索菲娅·克诺林格和埃米利娅·弗留加雷-卡列恩的创作没有超越国界。

索菲娅·克诺林格(1797—1848)在妇女形象和同时代的女性肖像描写方面，取得了特别的成功。她最好的一部小说是《希望》(1843)，它叙述了一个三十岁女人悲惨的爱情故事：她的意中人轻易地抛弃了浪漫幻想，他认为富裕生活胜过温柔感情。他背叛了爱情，不过并没有得到幸福。女作家得出一个结论，认为人的自然法则和社会法则是格格不入的。

克诺林格的小说《佃农和他周围的人们》(1843)是把握新题材的尝试。它的主要人物古纳尔和埃林是理想化的形象，很容易在与作家同时代的诗人鲁内贝格的诗中认出他们的原型，而他们传记中的波折都带有文学典范(特别是法国文学典范)的气息。克诺林格确立了农民题材，而该题材的深入挖掘则成了十九世纪下半叶瑞典作家的任务。

埃米利娅·弗留加雷-卡列恩(1807—1892)的创作描绘了中产阶级的生活。她最好的小说《雷佩尼克岛上的玫瑰》(1842)和《小岛上的商行》(1861)，以敏锐的观察和善于描写小村庄的居民生活见长。她的突出特点是她那似乎贯穿全部对白、细节、事件的一贯而从容的叙事风格。她力图塑造自由、乐观的性格(虽然有时有点粗糙)，如《小岛上的商行》中的麦肯姑娘，这吸引了她的读者。

浪漫主义时代是瑞典文学真正的“黄金时代”。正是在这个时代，瑞典文学最终获得了民族内容并克服了对外国文学典范的依赖。涌现出了一批出类拔萃的天才作家、艺术家、雕塑家。在体裁方面，文学变得更加丰富：除了史诗外，短篇小说、中篇小说、历史小说和家庭小说也得到了发展。诗歌挣脱了古典主义的枷锁，变得更加自由，它从民歌和叙事谣曲中借用节律和韵脚。以泰格奈尔（《弗里蒂奥夫萨迦》）为代表的瑞典浪漫主义文学首次登上西欧舞台，十九世纪上半叶瑞典诗人的作品被积极地译介到俄国。最后，同样重要的是，瑞典文学转向社会问题，这点在世纪末的作家（首先是奥古斯特·斯特林堡）的创作中得到了进一步发展。

5. 芬兰文学

芬兰民族和民族文化的积极的形成过程发生在十九世纪。芬兰脱离瑞典并在享有自治权的基础上并入俄国（1809），促进了民族自觉意识的高涨。民族运动同时也是反封建运动，它反映了被压迫的大多数人（芬兰人占全国人口十分之九，那时绝大多数都是农民）的利益。瑞典语和瑞典文化在芬兰的支配地位与瑞典贵族和高层官员在芬兰的等级统治相符。十九世纪上半时，芬兰的教育、诉讼程序和行政语言仍是瑞典语。在这种条件下，为芬兰语的权利而斗争具有重要社会意义，全民族的规范语言发展的问题与之紧密相关。

在十至二十年代，芬兰语和瑞典语文学中的芬兰民族运动的高涨，已经初露端倪。出现了一些期刊，芬兰文学在内容上逐渐变成世俗文学。与此相关，加强了对民间语言的关注。二十年代，在文学中开始了长达几十年的“方言斗争”，它导致文学语言的更新和丰富。在芬兰语文学发展中的这个阶段，最需要的书是标准语法书，作家们都试图撰写这本书。

在这个时期，对民间文化和民间创作的兴趣不断提高。在十至二十年代，如A.绍格连、波皮乌斯、A. I.阿尔维德松、哥特伦德、托佩里乌斯，还有后来的埃利阿斯·兰罗特这样的活动家，都在搜集民间创作。随着几部民间诗集的出版，产生了制作一部民间史诗汇编的念头，稍后，它在《卡勒瓦拉》中得以实现。早在1817年，哥特伦德在其一篇文章中写道：“……把我们的古代民歌收集起来，并把它们汇编成一个和谐整体，不管它将是史诗、戏剧或是什么别的东西，只要有这个愿望我们就会有新的荷马、奥西安、《尼伯龙根之歌》，芬兰民族将会通过它而享誉世界，庄严出色地展示出自己的独特性。”

民间作品遗产对于现代文学的意义这一富有成果的看法，已逐渐在形

成。在十至二十年代，现代文学已经同暴露出来的民间诗歌理想化的保守倾向，以及将这一倾向与当代文学的发展相对立的企图，分道扬镳。而后来，在四十年代，反对类似倾向的辩论已变得更为迫切，更为尖锐。

十至二十年代，在芬兰文学史中可以看到继续存在的启蒙传统与新的浪漫主义潮流的结合。尤泰尼、哥特伦德、P. 汉尼凯内恩这几位芬兰语作家的创作在启蒙标志下的发展。他们可以称为农民启蒙者。他们直接面向人民，并意识到自己是农民阶层利益的表达者。"我们应该受到尊重"，这是尤泰尼诗中的一句。这首诗已成为民歌，并且被当成格言。

雅科・尤泰尼(1781—1855)是农民之子，他写诗，创作短篇小说、剧本和论文，并将它们刊登在廉价的民间出版物上。他的创作带有启蒙—教育的性质。他涉及所有日常生活题材，歌颂劳动、理智、自由，把这些看成是祖国繁荣昌盛所不可或缺的最宝贵财富。对作为社会和国家基础的农民阶层的颂扬，在他的创作中占有特殊的位置。

卡尔・阿克塞尔・哥特伦德(1796—1875)于 1829——1831 年间，出了两本最早的芬兰语文学选集——《再生草》和《大熊星座》，其中收入他本人的诗、民歌、诗歌翻译和有关芬兰语、民间创作、历史事件的文章。

芬兰语诗歌中最早的浪漫主义潮流，往往与阿布拉哈马・波皮乌斯(1793—1866)和卡利奥(1803—1852 年，萨缪埃尔・库斯塔伊・贝尔格的笔名)的数量极少的创作联系在一起。在他们的诗中主要是生动的抒情感——爱情、忧伤、向往渺茫远方和自由心灵的浪漫精神之痛苦。

浪漫主义更清晰地出现在瑞典语文学中。1815 年，产生了一个被称为"图尔库浪漫主义者"的团体，A. I. 阿尔维德松、J. G. 林塞恩、A. G. 什约斯特洛姆、F. 贝尔格布姆、J. A. 特约恩斯特洛姆等都加入了该团体。1817—1818 年，他们出版了两辑瑞典语丛刊《奥拉》；1819—1823 年间，他们出版《谟涅摩辛涅报》。图尔库浪漫主义者们批评启蒙思想和古典主义美学，向芬兰读者介绍欧洲浪漫主义运动。他们对康德、费希特、谢林的哲学，赫尔德的观点，德国浪漫主义美学和文学表现出特殊的兴趣。瑞典浪漫主义者起了文学中介的作用，在许多情况下，芬兰人和他们均有个人交往。

图尔库浪漫主义，可以看做是对芬兰本土早期资本主义倾向和全欧规模的资本主义发展之矛盾的第一个反响。与相信新文明的理想—理性内容的人不同(例如，对哥特伦德来说，欧洲人将北美洲殖民化只是"理性"对"野蛮"的胜利，尤泰尼则在他的诗中歌颂对"理性国家"的纯启蒙运动的幻想)，浪漫主义者反复谈到现代文明的"错误方向"。在图尔库浪漫主义者那里，首次产生了他们特有的芬兰宗法制与欧洲资本主义之间的对立。在他们的创作中可以看到把主观因素绝对化的倾向。在抒情诗中，凌驾于一

切凡俗平庸的东西之上的诗人-宠儿的形象,开始不断地演绎。诗人力求离开那个被他当成是虚幻的经验现实的世界,进入一个理想世界,一个具有永恒精神价值的世界。A. G. 什约斯特洛姆在《幻想》这首诗中写道,只有领略过精神世界的人,才能够以幻想为生。作为精神的最高表现的艺术,它要求忘我的服务。生活的浪漫主义理想作为一种不断的创作,进入了抒情诗中。这种理想在某种程度上决定了生活行为,这对阿尔维德松及其活动来说,很有代表性。

所谓"第一次民族觉醒",主要与阿道夫·伊瓦尔·阿尔维德松(1791—1858)的名字联系在一起。1821年,他创办了《晨报》,并在报上提出公民自由,进行社会—政治改革,扩展芬兰自治的要求。这年年底,该报被禁,他被大学解雇,当局强迫他侨居瑞典。对阿尔维德松这位诗人和政论家的浪漫主义风格来说,最富代表性的是把截然相反的概念结合在一起:动和静、力量和软弱、风暴和寂静、无限和有限、精神上的积极和物质上的"守旧"。生活被理解为斗争和人道事业,这点构成了他个人伦理的基础。 ·279

在政治反动日益加强的条件下,在赫尔辛基出现了名为"星期六学会"的文学哲学团体。他们谈论的题目包括黑格尔的哲学和美学,并从芬兰民族运动和文学发展的任务这一角度进行思考。1831年创办的"芬兰文学会"是团体成员迈出的具体一步,该会促进了民间创作的收集和期刊的发展。

十九世纪上半叶最重大的艺术事件,是埃利阿斯·兰罗特(1802—1884)在卡累利阿和芬兰古代民间诗歌基础上汇编的举世闻名的《卡勒瓦拉》和约翰·路德维格·鲁内贝格用瑞典语写的诗歌。

《卡勒瓦拉》(1835年;增订本,1849年)吸收了民间诗歌的宝库——首先是史诗,其中也有部分抒情诗。兰罗特经常与杰出的民间歌手见面(特别是卡累利阿北部的),他从他们那里记下了史诗式的古代歌谣。依据按照一定顺序和情节系列表演的说唱艺术的经验,兰罗特最终确信,根据其他民族早期文学典范,把古代民间诗歌汇编成一首完整史诗的合理性。卡累利阿——芬兰史诗的主要系列之一是关于萨姆波——神奇的自动磨面磨坊,富裕和人民幸福的象征——的古代民间歌谣;关于萨姆波的制作和为它而斗争的古代民间歌谣,构成了《卡勒瓦拉》的情节基础。其中也有古代宇宙起源假说的情节,关于"事物起源"的古代民间歌谣(森林和草的出现,火和铁的发现);关于睿智老人、文明的英雄——鼻祖瓦伊尼亚缪伊奈恩活动(关于他造船,制作乐器坎泰莱琴,音乐诞生的片断)的古代民间歌谣;关于勇敢、英俊战士列明吉亚伊列恩历险的古代民间歌谣和属于相对较晚时期

的有关库列尔沃的古代民间歌谣，其中把关于社会上一无所有的孤儿传说和关于骄傲的叛逆、强大复仇者的传说融为一体。《卡勒瓦拉》中也收进了婚礼抒情诗和古代民间咒语。兰罗特用贯穿始终的情节线索把所有这些材料融在一起，把各种事件、片断、取自各种不同说唱版本的个别诗歌巧妙地结合在一起。

《卡勒瓦拉》的增订版由五十首古代民间歌谣构成（两万两千七百九十五首诗）。作为一首完整的史诗，它展现了一幅描绘古代民间歌谣世界的、具有艺术概括力的画面。兰罗特的诗歌天赋在总体结构的设计中表现出来，也部分地表现在他个人的直接创作中，如写作情节间的联系环节，甚至还有个别的古代歌谣。例如有关白桦树哭泣的仿古代民间歌谣就是兰罗特写的，它的民间创作基础可以说是微不足道的。

关于《卡勒瓦拉》中的作者写作成分和民间创作成分的相互关系，芬兰学术界有不同的看法；在十九世纪，《卡勒瓦拉》往往与民间创作等同起来，后来，则开始认为是兰罗特本人所写。它的民间创作基础无可置疑，但同时，其中民间创作美学与浪漫主义时代的思想—美学概念和该时期典型的历史意识，复杂地交织在一起。如果在民间创作传统中，史诗事件完全发生在神话时期（史前），在传说范围之内，在兰罗特的结构中，传说则与其后的历史时期相关。在《卡勒瓦拉》中，叙事和叙事时间的进程都有明确的运动方向，从过去的传说—神话到历史时期，到现在，到未来。神话和历史意识的相遇在作者（在民间创作歌中之歌的基础上）写的《卡勒瓦拉》序幕和尾声中，最明确地表达出来。其中反复强调，把歌颂英雄的古代民间歌谣从传说中取过来，并纳入这本书中，是为了让它们为一代代的新人服务。

在民间歌谣中，说唱者一般对所讲述的事件没有“外在的”视角，也不表达自己对它们的态度。在兰罗特的结构中，叙述人在序幕中就召来了史诗中讲述的那些主人公，然后时不时地提到自己，似乎是在操纵复杂的叙事。

兰罗特创造的完整史诗汇编有其连续不断的事件—情节系列，反映了处于形成和自立过程中的年轻民族的迫切要求：在其连续性中理解自身的存在，“整理”自己的历史，把所有有关自己已知的一切排列成一个完整系列。《卡勒瓦拉》在芬兰出版后，芬兰人开始得意地说，芬兰人有自己过去的文化，有自己的历史。《卡勒瓦拉》被形象地称为“入场券”，一个原本默默无闻的民族凭它进入了文明民族的行列。《卡勒瓦拉》很快就享誉全球。它对编辑出版爱沙尼亚史诗《卡列维波埃格》的克列茨瓦尔德，创作《海华沙之歌》的朗费罗产生了影响。

280 ·

兰罗特还出版了民间抒情诗集《坎泰莱琴演奏者》（1841）。《卡勒瓦拉》和它一起，对芬兰文学的发展产生了巨大影响。在准备史诗汇编和抒

情诗汇编时，兰罗特以发展母语这个全民族的文化任务为出发点。在民间，民间创作存在于方言之中。在“方言斗争”时期，在必须建立全民族标准语言的规范的时候，兰罗特自觉地追求在某种程度上统一古代民间歌谣的语言，以便全民族都能阅读它们。兰罗特是在芬兰文学最需要民间诗歌和文学之间媒介的时代中最杰出的媒介。

约翰·路德维格·鲁内贝格（1804—1877）不仅是芬兰文学，而且还是瑞典文学十九世纪最伟大的、最独特的诗人之一。在他的创作中，可以感到民间创作的成分。在鲁内贝格1830—1833年诗集中的激情和形形色色的形象中，还可以感到世纪初瑞典浪漫主义者的影响，首先是斯塔格奈利乌斯的影响。但与他们不同的是，鲁内贝格力求内容具体、朴实、简练。诗歌《农民帕阿沃》在他的早期创作中占有特殊位置，诗人在其中创造了芬兰庄稼人的理想形象。

在第一本诗集和第二本诗集之间的三年，是鲁内贝格诗歌技巧成熟和审美原则形成的年代。早期诗歌中的浪漫主义个人主义让位于和谐地感受世界的要求。他放弃了华丽词藻、抽象概念、华而不实的炫耀，除了力求创作“客观的”诗歌外，人民性也是第二本诗集的典型特征。在写这些抒情诗集的同时，鲁内贝格还创作了一些从浪漫主义角度解释芬兰历史的抒情叙事作品。1813年，诗人把传奇《佩尔霍的坟墓》提交瑞典科学院，但他们认为对蛮荒的芬兰景色的描写和刚强的农民汉恩的形象这样的题材，不值得注意。

鲁内贝格对诗歌的看法表现在系列批评文章《瑞典当代诗歌文学一瞥》（1832）中，文章发表在《赫尔辛福斯晨报》上，在瑞典被称为“芬兰文学的独立宣言”。但鲁内贝格绝没有与浪漫主义决裂，只是批评它的追随者。鲁内贝格通过诗歌创作，似乎使文学描写普通人生活的权利合法化，作为一个批评家，他捍卫文学的这种权利。在长诗《麋鹿猎者》（1832）中，在读者面前展现了一个宗法制的农村世界，它没有烟囱的农舍、农民活动的场面、佃农一佃户、流动货郎和一贫如洗的贫苦农民。长诗用六音步扬抑抑格写成，它分为数章，其中用了史诗的重叠，常用的修饰语等等。正如兰罗特在《卡勒瓦拉》中用民间创作一神话材料创作史诗一样，鲁内贝格力图用当代人民生活的材料来创作宗法制农民的史诗（有时人们称他为“欧洲诗歌中最后一个追随荷马的人”）。鲁内贝格描绘了宗法制生活秩序的牢固传统，该秩序建立在主人公对先辈和世代相传的风俗的无条件尊重的基础之上。《麋鹿猎者》中田园诗的涓涓细流，在鲁内贝格其后的作品《汉娜》（1836）和《圣诞节之夜》（1841）中得到发展，其中的叙事已从民间转移到中产阶级家庭生活的范围之中。在鲁内贝格的长诗《希望》（1841）、《费亚拉尔王》

(1844)中,抒情—戏剧因素明显加强:鲁内贝格把叙事谣曲体裁引入芬兰瑞典语诗歌中。

1848—1860年间,《军旗手斯托尔的故事》陆续问世,它是这一时期最出色的一部瑞典语诗歌作品。这部作品叙述1808—1809年间的各种事件,它并不奢求历史准确性,其中虚构人物与真实人物一起活动,某些情景和事件也是虚构的。但是,作家没有给自己提出描写未曾给瑞典军队带来荣誉的与俄国战争的任务。他传达了对事件的重要性的感受,展示了值得效法的榜样,力图在同胞们的心中激起对祖国——年轻的芬兰国——的爱。在《军旗手斯托尔的故事》中,鲁内贝格成功地达到了诗歌形式和风格的质朴。斯托尔语言的民间性质符合人物——老战士——的特点;当叙述是"出自作者"时,诗人转用他那个时代的规范语言,并用叙事谣曲和歌谣丰富自己的诗。鲁内贝格对十九世纪芬兰文学,特别是诗歌,产生了极大影响。同时在十九世纪和二十世纪中,一直进行着反对把他的世界观的某些方面违背历史地奉为经典的斗争。

281·

芬兰浪漫主义另一个流派的代表是诗人和美学家F.西格涅乌斯(1807—1881)。他是表达对社会停滞和令人苦恼的生活条件的个人抗议的主观诗歌的拥护者。在西格涅乌斯四十年代的创作中,反映出他对欧洲解放运动的关注,还有对民族历史中戏剧性最强的阶段的关注(《故乡岸边的异国人》,1845年;《克拉斯·弗莱明的时代》,1851年;抒情诗)。

他在批评中捍卫这个流派,并对民间创作和《卡勒瓦拉》予以新的诠释。在《〈卡勒瓦拉〉中的悲剧因素》这篇文章(1835)中,他以有关奴隶造反者库列尔沃的古代民间歌谣系列为分析对象,把注意力转向民间创作和人民意识中的造反因素。西格涅乌斯批评把民间创作看成是"客观的"田园诗的观点,反对强调在芬兰人民性格中宗法制—宗教的特点和社会兴趣的不发达,称歌颂库列尔沃的古代民间诗歌的发现是"革命现象"。对《卡勒瓦拉》的新诠释,对转向民间创作题材的作家,都产生了影响。

哲学家、文学批评家、芬兰民族运动的著名思想家约翰·威廉·斯内尔曼(1806—1881)的活动,在四十年代文学生活中具有重大意义。在被迫侨居国外的几年中,斯内尔曼全面了解了欧洲生活。他于1842年回到祖国,在严酷的书刊检查条件下出版带有文学副刊的《萨伊马报》(1844—1846),在它被禁后又出版《文学报》(1847—1863)。斯内尔曼的口号是:"时代在向左转,跟上它的步伐。"他能言善辩,对社会、文学生活中的停滞现象展开批评,反对把宗法制理想化,并为包括新闻业在内的民族文学提出任务。所谓的芬兰"第二次民族觉醒"的肇始,就与《萨伊马报》有关。斯内尔曼的一般伦理见解和他对民间诗歌、芬兰和欧洲文学的观点的特点,是思想深

刻和富有成果的历史主义。用斯内尔曼的话来说，文学应该反映并促进"历史的工作"。他格外强调文学发展与社会发展的联系。斯内尔曼是芬兰文学批评的奠基人之一。

诗歌对种种散文体裁的优势，民族民间创作宝库的发现和把它们广泛地纳入文学之中，一系列文学现象与民间创作的接近，同时逐渐加强它们的文学本身的特征，克服宗法制的封闭性和扩大与欧洲社会文化生活的联系，这就是十九世纪上半叶芬兰文学发展的主要倾向。

第二编　东欧文学

本编序言

这一编介绍那些命运隶属于俄罗斯国家的欧洲民族的文学：包括俄罗斯自身的文学、乌克兰文学、白俄罗斯文学、摩尔达维亚文学、立陶宛文学、拉脱维亚文学、爱沙尼亚文学、北高加索文学、达吉斯坦文学，以及使用依地语和古犹太语的犹太文学——它在那些并入俄罗斯帝国版图的国家里，如波兰、立陶宛、乌克兰、白俄罗斯和毗连的多瑙河各公国及加里西亚得到发展。

由于隶属于俄罗斯国家，在经济、政治和社会生活方面又具有共同性，这就决定了上述各民族文学在发展趋势上有某些相似性。但与此同时也存在许多差异，有时甚至是本质上的差别，这既表现在文学发展的速度和水平上，也表现在文学发展过程中的一些特点和流派上。

这一时期俄罗斯文学走过了一条争论激烈、内容丰富的道路，它掌握并发展了世界艺术中所有主要艺术形式和流派：启蒙主义、古典主义、感伤主义、浪漫主义美学原则。现实主义流派在俄罗斯文学中取得极其重要的成就。产生了古典主义文学批评，它将艺术性与内容性融为一体，有时甚至将社会学原则与公开的政论分析原则融为一体。形成了广泛灵活的体裁体系，从哀诗、抒情短诗、抒情信函到叙事诗，从故事和风貌特写到长篇小说，从轻松喜剧、喜剧到悲剧。

对于许多民族文学来说，上述时期都是自我觉悟、认识自身各种潜力、寻求独特发展道路的时期。这一进程的开始通常伴随着对民间文学的高度重视，对收集活动的大力加强。例如在俄罗斯、乌克兰、白俄罗斯、摩尔达维亚、立陶宛、拉脱维亚和爱沙尼亚文学中就是这样。民俗学作为一门学科产生了，创建了许多历史教程（西莫纳斯·道坎塔斯的教程是第一部用立陶宛语写的立陶宛史）。

从教诲性作品逐渐过渡到抒情诗歌也是十九世纪初文学发展的一个特征。在最初阶段,教诲性作品的势头在立陶宛、拉脱维亚和爱沙尼亚文学中都十分强劲(在这几个国家里散文也置于它的影响之下)。由于教诲倾向与宗教主题密切相关,所以它在很大程度上决定着摩尔达维亚文学、犹太文学、北高加索和达吉斯坦各民族文学的特点。

东欧地区的所有文学都是在启蒙主义思想的强大攻势下不断发展起来的,尽管这些思想表现为各种不同的形式和不同的强度。那些正在经受封建主义危机和资本主义蓬勃发展的民族(俄罗斯、乌克兰、波罗的海沿岸各民族、部分白俄罗斯和摩尔达维亚),其启蒙主义思想具有强烈的反农奴制色彩,同时充满着社会和政治平等的思想,有时公开采取卢梭主义和法国资产阶级大革命的原则。北高加索和达吉斯坦各民族,由于历史发展的特殊性,其启蒙主义纲领具有更广泛的但同时又是更温和的特点,它把培养民族知识分子,创建世俗教育体系,克服宗教狂热和偏执,掌握欧洲文明的辉煌成就,制订新的道德规范确定为己任。

在众多民族文化中,首先在北高加索和达吉斯坦各民族文化中,一种特殊现象即混合性,使启蒙主义思想的存在变得复杂起来。由于对艺术、文化、科学和思想的各自范围还没进行详细的划分和区别,所以许多作品(例如,绍拉·诺格莫夫的《阿第盖族的历史……》)既是历史编纂学、民俗学、社会学、地理学、经济学文献,同时也是文学艺术本身。

283·

在东欧地区各民族的艺术流派和创作方法的发展中,也表现出西欧文学进程中的那种连续性,尽管这时某些阶段或是呈现得不十分清楚,或是表现形式不明显。俄罗斯文学经历了最连贯和最完整的文学阶段:古典主义、感伤主义、浪漫主义到现实主义。在乌克兰文学中古典主义和感伤主义尽管存在过,但形式并未达到高度发展的水平,倒是浪漫主义赢得了巨大声望,它为全民族的文化高涨奠定了基础,并促进了乌克兰文学批评的建立,形成了一系列人文主义科学。在乌克兰文学中既能感觉到向现实主义的转变,也能感觉到向革命—民主主义批评的转变,这一切最充分地表现在塔·格·谢甫琴科的创作中。

从某种程度上讲,古典主义和感伤主义的传统也表现在白俄罗斯文学中,它们有时彼此相互紧密联系,融为不可分割的形式(扬·切乔特和扬·巴尔谢夫斯基的作品)。浪漫主义影响表现在诗歌——叙事诗和长诗中。

在波罗的海沿岸各民族的文学中(例如,立陶宛诗人西莫纳斯·斯塔尼亚维丘斯)和摩尔达维亚文学中(例如,康斯坦丁·斯塔马季的作品)也能看到浪漫主义的影响。

在北高加索和达吉斯坦各民族文学中，虽然既不了解古典主义也不了解感伤主义在欧洲的表现形式，但是从中却可以发现许多有趣的艺术现象，它们在某种程度上类似于浪漫主义（汉-吉列伊加工整理的契尔克斯神话和传说，卡扎-吉列伊的“东文叙事诗”体裁）。

在东欧地区出现的文学现象如果不是所有民族文学所具有的，那么至少也是许多在国土、语言和人种方面相近的民族文学所具有的。例如，乌克兰和白俄罗斯文学中（以及早些时候的俄罗斯文学）特有的布尔列斯克体裁（科特利亚列夫斯基的《艾涅伊达》，无名氏的《反艾涅伊达》和《塔拉斯在帕尔纳索斯山上》），在民族的自我觉悟和文化的民主化进程中发挥了巨大作用。

在这一时期的各民族文学中可以看到这样的事实：两种语言并用，或者使用在文学方面比较发达的其他民族的语言进行创作，这证明同一作家可以同时属于两种同源文化。例如，用俄语和乌克兰语创作的作家有 Г. Ф. 克维特卡-奥斯诺维亚年科、格列比翁卡，用波兰语和白俄罗斯语创作的有扬·巴尔谢夫斯基，用立陶宛语和波兰语创作的有安塔纳斯·克列缅塔斯和西尔维斯特拉斯·瓦柳纳斯。摩尔达维亚作家亚历山大·黑日杰乌（吉日杰乌）用俄语创作自己的作品，而沃舍梯人 И. Г. 亚尔古济泽用格鲁吉亚语进行创作。

俄罗斯文学由于具有某种特殊性和较高的发展水平，所以对本地区的其他民族文学产生了明显影响，尤其对乌克兰文学、白俄罗斯文学产生了强烈影响，但是对摩尔达维亚文学、波罗的海各民族文学、北高加索和达吉斯坦各民族文学、犹太文学只产生了部分影响。这种影响得以保持和加强是由于许多文学家私交深厚、接触密切，由于俄罗斯作家在其他地区居住过（例如，普希金在摩尔达维亚居住过），而其他民族的作家也在俄罗斯的文化中心居住过（例如，谢甫琴科在彼得堡居住过），也由于在俄罗斯的期刊上发表作品（例如，亚·黑日杰乌在莫斯科的杂志《望远镜》上发表过作品，而汉-吉列伊在彼得堡的杂志《现代人》上发表过作品，等等）。

与此同时也出现了其他文学的相互影响。立陶宛文学受到波兰文化的强烈影响，而拉脱维亚和爱沙尼亚文学在某种程度上则以德语文学为范本。比萨拉比亚文学与外普鲁特河的摩尔达维亚文化保持着密切联系，而北高加索和达吉斯坦各民族文学与近东和亚洲的文化保持着密切联系。

284 ·

第一章　俄罗斯文学

1. 十九世纪上半叶的文学

众所周知，文学艺术发展中所有年代界限的划分，都要受到一些条件的制约。我们确有充分的根据认为，十九世纪初，准确地说，十八世纪最后的十年，是十九世纪俄罗斯文学发展的起点。这个时期称古典文学发展时期。

有许多因素决定着这种年代界限的划分，其中也包括社会政治因素，最明显的政治因素就是1789年至1794年爆发的法国大革命。整个十九世纪，即给予全人类以文明和文化的世纪，都是在法国革命标志下度过的。十九世纪在世界各个角落里只是做了一件事，就是分别地实现了伟大的法国资产阶级革命家所创始的事情。“在世界各个角落”，这就是说，包括俄罗斯，而具体就其顺序而言，不是最后废除或者限制专制政权。要废除封建经济制度，首先必须废除农奴制度，建立牢固的法制社会，根除专制独裁和贪赃枉法行为，捍卫人权，最后还要同愚昧、偏见，同社会的和民族主义的偏见作斗争，教育广大人民群众，这就是俄罗斯世界文学发展的思想立场。

俄罗斯对法国大革命所引起的整个欧洲乃至世界革命形势的反应，具有自己独特的政治表现形式。就十九世纪上半叶而言，1812年的伟大卫国战争和1825年的十二月党人起义是最重要的历史事件。它们对外部的影响和意义，应该说是非常明显的，甚至是相互对立的。抗击拿破仑的侵犯表明俄罗斯国家的统一和完整。而十二月党人的出现却证明俄罗斯国内深刻的不可调和的矛盾。这后一个历史事件似乎还在法国大革命影响的轨道上，而对于法国大革命来说，作为首要历史事件却是中立的或者是敌对的，因为从大革命熔炉里走出来的国家却是俄罗斯军事上的敌人。但是，不管怎样，同时代人清楚地感觉到俄罗斯历史上这两个伟大事件内在的深刻联系。因此赫尔岑在《论俄国思想发展》一书中用《1812—1825》这两个年代作为标题。

这两个重要历史事件的相互联系缘于其思想的辩证性、复杂性。反拿破仑入侵的重大历史事件，使俄罗斯跻身于具有重大影响的世界强国之林，尽管不是最大的强国，因为它决定了欧洲其他许多民族的命运。

285 · 然而，俄罗斯人民从拿破仑的桎梏下解放出来后又马上处于“神圣同盟”和欧洲全面复辟势力的压迫之下，俄罗斯则充当了这种复辟势力的突

击力量。从一个解放者的国家变成了一个充当“宪兵”的国家，其速度是很快的，甚至是神速的。而十二月党人起义虽然只是俄罗斯国内的事，然而它却具有同1812年卫国战争类似的那种共同特点，它促进并提高了俄罗斯的历史威望。“这是在俄罗斯创立的第一个真正的革命政党”（赫尔岑语）。正是这种革命党在全世界面前展示了俄罗斯人民具有把自由的和革命的运动推向高潮的能力。从官方思想立场出发，这是“一种恶毒妖术”，而在赫尔岑的眼里，这就是俄罗斯最伟大的历史功绩，因为这在俄罗斯的命运中体现了全世界解放运动的倾向。

最后还有后一个事件对前一个事件的从属问题。1812年充分展现俄罗斯民族和国家的伟大，同时也暴露了它的社会制度和思想形态的落后。胜利者——士兵回到了祖国，马上就陷入了自己主人的压迫之下，而胜利归来的军官，尤其是他们中的优秀部分却浸透了被他们推翻了的强国中的解放思想。“1812年促进了发展社会舆论、公众集会的萌芽”（别林斯基语），引起社会意识形态的活跃和高涨，进而酿成1825年的革命。这样两个表面看起来各不相同的事件随着时光的流逝却在一个共同背景——俄罗斯社会思想发展的背景上越来越明显地表现出来了。

但是，还有一些其他的因素——意识形态和文学的因素——决定着上面所说的文学发展年代的划分。俄罗斯新的刊物正是在十九世纪初，准确地说是在上个世纪最后十年创立的。尼古拉·米哈伊洛维奇·卡拉姆津主编的《莫斯科杂志》（1791—1792）和《欧洲导报》（1802—1803）奠定了西欧型杂志的基础。这些刊物开辟一些经常性专门栏目，其中包括文学批评、资料介绍、文学思想和文学流派的评介，并开展一些文学问题的定期讨论，通俗易懂，可读性很强。所有这些优点都为后来的刊物继承并发扬光大。十九世纪上半叶影响最大的要数波列伏依主编的《莫斯科电讯》（1825—1834），纳杰日金主编的《望远镜》及《杂谈报》副刊，普希金1936年主创的刊物《现代人》（诗人逝世后由彼得·亚历山德罗维奇·普列特尼奥夫和A. A. 克拉耶夫斯基等继续主编出版），还有《祖国纪事》（1839年创立，1839—1846年间别林斯基在其中主持文学评论栏，对该刊物起着主导作用），最后还有涅克拉索夫和帕纳耶夫继续编辑出版的《现代人》（1847—1866），而1847和1848年头六个月其思想的鼓舞者同样是别林斯基。

这一时期，俄罗斯刊物的作用是多方面的，影响很大。这些刊物成为启蒙的源泉，“思想的电讯”（同时代人是这样称呼《莫斯科电讯》的），它们是哲学、美学、经济学，有时还是政治性报道的传播者。这些杂志建立了牢固的文学发展基地，几乎所有的文学形式，无论是诗歌，散文，还是戏剧作品都是通过杂志发表的，至于文学批评文章和随笔则更是如此。这些刊物创

立了文艺作品连载的传统，持之以恒地培养了对文艺和思想的兴趣，组织并不断扩大自己的读者群。最后，这些杂志还是国际交往和文学交流的枢纽，有助于俄罗斯读者对世界文学艺术发展过程的了解。对俄罗斯期刊这一职能，赫尔岑给予了特别的关注，他写道："除了英国，没有一个国家里的刊物的影响是如此巨大。这确实是在幅员辽阔国家里宣传文明最好的方法……它们在伦敦或者巴黎出版两个月后却为鄂木斯克和坦波夫省人民提供了阅读狄更斯和乔治·桑小说的条件。"

此外，文学语言的完善和发展也是这一时期俄罗斯文学产生的重要条件。十九世纪初，卡拉姆津的语言改革以及"革新派"与"守旧派"的语体之争绝非偶然。的确，要求规范文学语言的任务，早在新型俄罗斯文学初创时，即从安季奥赫·康捷米尔、罗蒙诺索夫、特列季亚科夫斯基时代就被提了出来，但是从来没有像十八世纪末十九世纪初所具有的这样大的讨论规模。文学语言的发展和丰富，是作为整个俄罗斯文化发展到新水平不可或缺的前提条件来认识的。然而，这是一个过程，是以长期的、多阶段的发展任务表现出来的。1822 年，普希金就要求创造俄罗斯的散文语言，换句话说，就是创造"具有思想的语言"（散文"需要的思想、各种各样的思想"）。1826 年，Д. В. 韦涅维季诺夫就赞成"哲学语言或者富有哲理的语言的提法"（《论俄罗斯启蒙思想的状况》）。完善书面语并通过它去掌握新的文化领域和政治领域的问题，也是四十年代最令人注目的热门话题（如对别林斯基或者赫尔岑来说就是如此）。

以卡拉姆津的改革为强大推动力的十九世纪上半叶的语言和修辞改革运动，不应该只从狭义的角度去理解，而应该从广义的角度去理解。所谓狭义的理解，是指把语言的发展和完善置于一定的语言和修辞的层面上（卡拉姆津是把它置于有教养的贵族语言的层面上，摒弃陈旧的古教会斯拉夫语的传统）。所谓广义的理解，是认为语言的发展是相对独立的，不应局限于一定的层面上，准确地说，它是在各种层次语言资源，其中包括世界的语言资源的同化和积极作用的条件下发展的。连卡拉姆津在谈论"完善祖国语言"必要性的时候，也没有排斥这种发展的可能性（《论对祖国和民族自尊的爱》，1802 年）。

这是由拟古主义者"在语言和修辞改革"中的作用决定的。众所周知，雅·希什科夫是卡拉姆津语言文字改革的反对者，他竭力反对俄罗斯社会生活和文化领域中的欧化倾向。然而同时代的许多人却指出，坚持陈旧和古老语言层面看法的人并不都是同憎恨社会进步相连的，聚集在"俄罗斯语言爱好者座谈会"团体周围的"年长"拟古主义者，特别是那些"浸透了先进政治思想的年轻拟古主义者"就是这样（"年长的"和"年轻的"拟古主义

者出自Ю. Н. 特尼亚诺夫的术语)。优秀作家在语言和修辞改革上的截然相反的主张,是他们进行创作竞赛的明证。而且“拟古主义”运动本身就其总体而言是在卡拉姆津狭义的“欧化”运动的背景下发展的。它的目的是要在其他非上流社会特有的语言源泉中寻找表达心理活动和哲学思想的语言手段(《思想》——С. П. 舍维廖夫具有纲领性的诗歌的篇名)。这一倾向不仅在不同程度上决定着卡捷宁、丘赫尔别凯、舍维廖夫的创作活动,而且也决定着像克雷洛夫、格里鲍耶陀夫和果戈理这样的文学巨匠的创作活动,为十九世纪上半叶描绘出一幅五光十色、复杂纷繁的文学修辞的图景。

但是,这些流派的对立和斗争却达到了一个目的,即随着文学成就的取得,这种对立和斗争也就缓和了。于是,П. А. 维亚泽姆斯基在我们感兴趣的这一时期终结的时候,发表了一篇论文《从亚济科夫到果戈理》。他在这篇论文中发表了对语言和修辞改革要采取宽容态度的看法:“依我看,凡是用俄语写的优秀作品都是纯粹俄罗斯的,纯粹俄罗斯人民的。每一种亲热的性感,每一个用生动而严谨的俄语表述的光辉思想都是富有人民性的精神财富:无论是在一些人看来与人民性格格不入的德米特里耶夫的诗,还是以伪装的形式表现人民性的克雷洛夫的寓言诗;无论是摆在我们面前的卡拉姆津作品的任何一页,还是果戈理的每一部著作都是如此。”诚然,这样的折衷不可能是最终的,因为不久以后,由于多种原因,“保守派”和“革新派”在语言和修辞领域的斗争和冲突又重新挑起,而且具有多种多样的形式。

十九世纪初,俄罗斯文学也经历了全欧范围的文学运动——古典主义,当然,并未完全结束,这不是偶然的,因为俄罗斯古典主义文学发展的第一个阶段是同另一个全欧文学运动——感伤主义的形成和繁荣是相符的。

不具有根深蒂固的个人主义传统的俄罗斯古典主义,削弱了法国古典主义所具有的情感与义务的冲突,淡化了情节发展的尖锐性(以美满幸福的结局取代悲惨的结局),而且相应地构想了文学体裁的等级划分的标准(占主要地位的体裁不是悲剧,而是庄重的富有道德说教并含有讽喻意味的颂诗)。十九世纪初俄罗斯总的思想意识形态的形势发生了明显变化,而且这些变化的性质是由欧洲反封建主义的运动及其顶峰——法国大革命预先确定了的。对受到社会关系制约、束缚、限制的人的个性价值的认识,对“心理活动”、“感情”、“多愁善感”的浓厚兴趣,这就是俄罗斯感伤主义文学发展的土壤,同时,这也成为以后俄罗斯文学进一步发展的起点。感伤主义文学的形成以及后来所有文学流派的产生之所以成为可能,归根结底,就是因为卡拉姆津所倡导语言改革以及由他的改革而引发文学运动,给文学发展提供了新的语言——描写人“细微的心灵感受”、“多种情感闪

现"、"忐忑不安、不断波动的情绪"、"内心深处好恶、苦恼忧郁"的语言，简而言之，就是表现人"内心活动"的语言。

在俄罗斯古典主义文学概念里还掺杂了与年代顺序相关的一些因素。欧洲具有独特性的深刻的文学现象往往都会在新的俄罗斯文学中出现，但是在发展阶段上最初都是滞后的。使俄罗斯文学发展阶段同相应的西欧文学发展阶段在年代顺序上能够迅速平行发展，这也是十九世纪初俄罗斯最典型的特征。俄罗斯的古典主义与法国的古典主义及其典型、鲜明的形式相比都要滞后，至少要落后百年。而俄罗斯的感伤主义比起西欧的感伤主义只落后了几十年，赶上它最后即将消逝的回声，因此 A. H. 韦谢洛夫斯基有充分根据地说，"统一的欧洲的令人伤感的时代"来临了。紧接着出现了两个文学流派（浪漫主义和现实主义），这两个流派及其各种分支几乎同时在俄罗斯的产生和形成与西欧的流派相呼应，或者说比它们还超前一点（当然，这种超前性到了十九世纪下半叶多半是不正常的）。

总而言之，十九世纪上半叶俄罗斯文学发展的主要进程——感伤主义、浪漫主义和现实主义——同西欧大体是相同的。但是每一个发展阶段的状况却是非常独特的，各不相同的，这些特点则是由某些因素相互交织和融合决定的，而这些新的因素又是西欧文学所不了解或者是几乎不了解的。287· 可以断言，十九世纪初，感伤主义和浪漫主义中的情景是由一些因素融合的结果，而在以后的文学流派（现实主义）中的情景则是由一些尚不为人知晓的崭新因素的推出所决定的。

这些因素的融合缘于各种相互渗透的文艺思潮。俄罗斯的感伤主义同西欧的感伤主义一样，都把情感提到首位，重新评价了理智，也许它比西方的同行们更加积极地攫取以前被它们否定了的艺术体系的财富。"攫取"一词表述得比较婉转，因为文明和正确的审美趣味——古典主义财富，构成了卡拉姆津美学思想的核心，而公民和个人的教育思想——启蒙主义标准都浸透到感伤主义时代的许多作品里，其中也包括像卡拉姆津的《一个俄罗斯旅行者的书信》(1801)这样的作品里。然而俄罗斯的感伤主义同时也攫取了"狂飙与突进"中那种清晰的、线条分明的色调（表现在中心人物心灵的刻画上，尤其表现在富于表情的修辞上）和前浪漫主义神秘的情调（人们往往从广义的角度把感伤主义叫做前浪漫主义）以及"哥特式小说"极值曲线情景。

稍后发展起来的俄罗斯浪漫主义，在很长时期内最典型的特征，不仅表现在同"狂飙突进"的叙述传统，或者说，表现在同"哥特式小说"叙述传统的相互作用上，而且也表现在与启蒙主义传统的相互作用上。而这个启蒙主义运动却使俄罗斯的浪漫主义复杂化了，因为俄罗斯的浪漫主义同西欧的浪漫主义一样，都崇拜独立自主的创作思想，主张在反启蒙主义和反纯

理性主义的旗帜下从事创作。于是，在创作实践上它往往一笔勾销了或者限制了自己原来的方针。

文学演变内在的相互关联表明，要判断俄罗斯浪漫主义准确的发展阶段是很难的。至今，文学史家把俄罗斯的浪漫主义分为几个或者三至四个发展时期，诸如初创时期（1801—1815）、成熟时期（1816—1825）和十二月党人运动之后的时期。这只是一个大致发展的轮廓，因为至少前面所提及的两个发展时期（第一和第三个时期）从本质上看是不一样的，那些看起来相对统一的创作原则也不是它们所固有的，而这些相对统一的创作原则，比如说，也曾经是区别德国"海德堡和伦茨"时期浪漫主义的根据。

俄罗斯浪漫主义最初发展时期的重要代表人物是茹科夫斯基和巴丘什科夫。他们表达失望情绪的情节还都停留在感伤主义的多情善感上，没有发展到与现实疏远，同现实对抗和决裂的阶段。在他们的作品里可以看到浪漫主义迈出的最早步伐，但是，这是多么不尽相似的步伐啊！茹科夫斯基的浪漫主义表现为一种"对无法名状的不能实现的希望的怨恨"，一种"对失去了上帝才知道的幸福"的忧伤（别林斯基语），一种要到"另一个世界"的令人疲惫不堪的要求，一种愉快的回忆和对模糊梦境向往的美妙情感。总之，这是不断流淌着批评的勉强可以琢磨的全部心灵生活，是俄罗斯作家称之为"中世纪浪漫主义"的那种全部情感的综合。而巴丘什科夫的浪漫主义则表现为享乐主义，对生活的乐观、愉悦，形式的和谐和优雅，总之一句话，是与优美的古希腊古典文学相似的那种情感，这种相似性使他的诗歌接近最早的浪漫主义。

下一个阶段俄罗斯浪漫主义文学发展得比较完整和明确，因为其主导人物是"南方长诗"的作者普希金。这一发展阶段的年代界限定为二十年代初，大致从 1822 年（《高加索俘虏》发表的年代）到二十年代中期，即大量的俄罗斯浪漫主义长诗发表的时候。正是在普希金的影响下，主要是通过他的长诗，俄罗斯浪漫主义的主要特征及其主导的冲突类型最终确定和形成了。同时，俄罗斯的浪漫主义与拜伦的"东方长诗"截然不同的方面也显露出来了：对主人公的"统一的至高无上性的破坏（日尔蒙斯基语），描写的粗犷，疏远主题的具体化和理性化。

至于要谈到下一阶段浪漫主义文学发展方向问题，那么我们认为，其统一性和完整性都是相对的，有条件的，甚至"阶段"一词的概念似乎都成了问题。这个时期（可以标定为二十年代末至四十年代）的浪漫主义文学运动呈现出众多流派并存的局面。这里有哲学爱好者的富于哲理性的诗歌（当然，这种表述不尽准确，带有相对性）和 B·Φ·奥多耶夫斯基富有哲理性的散文集《俄罗斯的夜晚》（1844）；有亚济科夫、巴拉廷斯基和丘特切夫

的诗歌，其中每一位诗人的诗学都有高超的独创性；此外，还有像别斯图热夫（马尔林斯基）的具有浓厚上流社会气息和东方格调的高加索中篇小说；288・有《狄康卡近乡夜话》（1831—1832）的作者果戈理，还有莱蒙托夫。尽管浪漫主义的诸多流派是在四十年代之后，在莱蒙托夫之后才引起人们的注意，但是，俄罗斯的浪漫主义是在他的抒情诗、长诗《童僧》（1839）、《恶魔》（1829—1839）和他的剧本《假面舞会》（1835—1836）的影响下才发展到了一个顶点，如果不是最高，那也是它自己发展中的一个制高点。这是由浪漫主义冲突深入展开决定的，也是它辩证发展深化决定的，尤其是彼此对立的两个基本观念（善与恶）碰撞的结果，是生活中的本质问题被尖锐地提到日程的结果。



《四轮敞篷马车和骑手在古建筑遗址旁》
费奥多・托尔斯泰作品 手稿 约十九世纪二十年代 列宁格勒 冬宫博物院

正如我们所看到的，文学发展阶段划分和同步性的条件是相当充分的，与此同时，把浪漫主义划分为积极浪漫主义和消极浪漫主义（还有相应的类似名称，诸如公民精神型的和心理型的浪漫主义，革命的和反动的浪漫主义）两个支流的历时性，也相当普遍，司空见惯。这种划分的依据是最大限度地突出作家的立场及其观点，于是在分析和研究文学作品时，往往表现为类似观点的图解。更不用说，它既然把浪漫主义创作的多样性、丰富性仅仅归结为两种相对立的类型，那么浪漫主义文学的功能意义自然也就削弱了。因为功能意义是一把变更的尺子：俄罗斯的浪漫主义很熟悉这样的情况，即往往一部被文学史家评为“消极的”作品却在读者心中唤起“积极的”效应，而且是富有公民精神的反响（赫尔岑就是这样来理解科兹洛夫的长诗《修道士》）。在探讨一些纯艺术性问题时，我们发现浪漫主义创作呈现更加复杂的情景，比如，K. Φ. 雷列耶夫的长诗《沃伊纳罗夫斯基》（1825）在心理描写方面，并不比茹科夫斯基的抒情诗逊色，可是学术界都把茹科夫斯基归到心理浪漫主义流派，而把雷列耶夫的长诗归到富于公民精神的浪漫主义流派。

还是在浪漫主义占统治地位的时候，大概是在二十至三十年代之间，俄罗斯文学中产生了现实主义。在三十年代漫长的过程中，两个文学流派——浪漫主义和现实主义并存，相互影响。四十年代初，现实主义牢固地占据了主导地位，浪漫主义退居其后，但始终没有停止发展。

不过，这里必须提出，学术界对现实主义产生的年代及其发展年代的划分，并没有统一的看法。一些人认为，文学语言高度发展，普希金全民族语言标准的确定，是现实主义产生的重要条件，他们把现实主义的发端同果戈理的创作及其创导的"自然派"联系起来(B. B. 维诺格拉多夫的看法)。稍后，出现了另一种关于现实主义年代划分的看法，这种看法甚至认为，"自然派"体现了浪漫主义的发展时期(而且是最后阶段)，因为类似现实主义的主要特征——以比喻表现法取代比喻描写法——是在"自然派"快要终结的时候，甚至是在其后才出现的。但是带有普遍性的一种看法，也是本著作所坚持的看法，认为现实主义的明显特征早就存在于克雷洛夫的寓言故事和格里鲍耶陀夫的喜剧《智慧的痛苦》里。而向现实主义的最终过渡是在普希金的创作中，特别是通过他的《叶甫盖尼·奥涅金》(1823—1831)完成的。现实主义这个文学流派后来又在果戈理的作品(《密尔格拉得》(1842)、《彼得堡故事》，特别是《钦差大臣》(1836)、《死魂灵》(1842))以及其他"自然派"作家的作品中得到发展。现实主义这一发展过程，就其时间顺序而言，几乎是同西欧现实主义发展过程(巴尔扎克、司汤达、狄更斯等)相同的。 ·289

现实主义所固有的对现实生活执着的艺术追求，也许可以理解为：第一，特性理论体系；第二，生气勃勃的现象。现实主义与浪漫主义是承上启下的继承关系，是环境决定了其发展的方向。因为最初的现实主义作品似乎要竭力摆脱浪漫主义的影响，它们往往先把自己的审美内容引进其中，对它进行艺术的分析和评论。浪漫主义的冷漠及其作品中的人物、冲突，受到人们的重新认识和评价。这在《叶甫盖尼·奥涅金》里看得最清楚。上面提到的那种过程似乎也被同样复制出来了。它是以两种方法进行的：一方面通过塑造连斯基形象表现非英雄化的浪漫主义典型，不过他并没有丧失真正的内心感受，也没有失去作者的同情和理解，但是，整个无情的反浪漫主义的生活进程却把它置于很平凡的位子上，在它前面讽喻地展现了一幅"平淡生活散文"的图景("他可能发生很多变化，和缪斯分手，娶妻成家"等)。另一方面，具有另一种精神素质的人物形象上升为叙述的中心地位。因为奥涅金就其变化无常和不可捉摸的性格，使读者(和批评家)懂得他是另一类典型。

流行的文学作品——浪漫主义长诗、幻想长篇小说或者中篇小说，历史

爱国主义散文中的司空见惯的形象，就像一个个假面具把他紧紧地围住（“如今他是以什么样身份出现？喜欢挑逗者/世界主义者、爱国主义者，/加罗里人，公谊会教徒，伪君子，/或者是穿着时髦的小开……”），或者他就像试穿每一种衣服一样（“穿加罗里人外衣的莫斯科人”），其实他自己什么也不是。

在《叶甫盖尼·奥涅金》之后，对浪漫主义文学典型的思考和推敲，是俄罗斯文学面临的经常性课题（果戈理《涅瓦大街》里的皮斯卡列夫，索洛古勃《四轮马车》中的伊凡·华西里耶维奇，冈察洛夫《平凡的故事》中的阿杜耶夫，赫尔岑《谁之罪》中的克鲁齐菲尔斯基等）。这同西欧现实主义文学中的相应人物形象很类似。但是，如果现实主义一味地削弱对浪漫主义文学形象的描写，而去极力颂扬它的对抗者（诸如《平凡的故事》中的彼得·阿杜耶夫）的话，那它就不成其为现实主义了。真正的全部意义就在于客观地恰到好处地阐述相互对立的人物形象，换句话说，就是确立他们在现实面前某种平等的地位，正像我们所看到的那样，这种平等的地位在架构的特殊对话冲突中得到了较好的反映。

浪漫主义文学的主人公同作者的关系较密切，有时“完全以他自己的口气”说话。而接替浪漫主义的人物形象同作者的关系则比较疏远，甚至与其截然相反。由此便产生了早期现实主义作品的重要特征：作者及其主人公之间“差数”（普希金语）的确立。这一过程同样是在普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》中展开的，而且在很大程度上是借助了讽刺。普希金长篇小说中的讽刺多种多样，矛头所向也是各不相同：有的锋芒针对作者自己，有的针对自己的作品，有的则指向自己作品中的主要主人公，或者准确地说针对作品中的一些主人公。这里，我们又看到了现实主义同崇尚讽刺和自我嘲讽的浪漫主义的继承关系。但是，现实主义中的讽刺技艺肯定是攫取了浪漫主义的精粹（人物典型、冷峻的过程等），然而，它并不冲淡人物性格特征（像浪漫主义文学中那样），而是要达到更加浮雕式地，更加清晰地刻画人物性格的目的。

创作多种多样的性格和典型是现实主义所绝对要求的特征，而且随着时间的推移，这种要求越来越高，越来越严，这反映了它对浪漫主义既继承又背离的辩证关系。浪漫主义作家特别重视细微的心理活动、情感和思想的嬗变及其辩证发展，都回避性格刻画的确定性和稳定性，因为在他们看来，性格限制了个性的发展，“易使其僵化”（别尔科夫斯基语）。现实主义的目的就是要给心理描写的流动性和深刻性提供形式，这样做的结果，就出现了重要的新成就——众多栩栩如生性格的完整画廊。现实主义和浪漫主义即使在外表相似的情况下，其差别也是很突出的。对莎士比亚的崇拜

290·

是众所周知的，莎士比亚正是浪漫主义作家所发现的天才，但是，他们高度评价大不列颠这位天才作家，是因为他反映了生活的方方面面及其流动性，突破任何界限，其中也包括性格界限。同样，在普希金《鲍里斯·戈都诺夫》(1825)中莎士比亚化的精神、自由悲剧的精神也是同鲜明的性格学，同刻画许多极富戏剧化的人物形象紧密相连。其实当时问世的任何一部杰出作品，诸如《叶甫盖尼·奥涅金》、《当代英雄》、《死魂灵》也都创作了许多崭新的鲜明性格，只不过，不是唯一的，而是多面的。西欧现实主义作家巴尔扎克、司汤达、狄更斯和德克尔作品中也有类似的情况。

重新思考和回避浪漫主义珍贵遗产的倾向，确立主人公和作者之间"差数"的倾向，以及鲜明的深刻的性格学的倾向，在现实主义文学中总是因描写对象的整体变化相伴而行的。俄罗斯现实主义特色在这里看得特别清楚。文学流派中描写对象的交替往往是要通过从高级形式向低级形式的转化来实现的，这种期待似乎很符合逻辑。应该说，在某种程度上是这样，果戈理《彼得堡故事》的一些篇章(在这个意义上同法国的"激情文学"交相呼应)和一些"自然派"作家的作品中的情况正是这样，但是这"只是在某种程度上"。俄罗斯的现实主义就总体而言，不是由高级向低级，而是由高级向中级，也就是说，向中立的审美观发展，不带有明显的消极色彩，文学表现的不是蓄谋已久的恶，而是日常生活中的恶习，不是特殊的而是普通的平凡的弊端。果戈理正是这样阐释普希金成熟时期创作的优点："越是平凡的东西，也就是诗人最需要的东西，为的是从平凡的事物中提取不平凡的东西，而这个平凡的东西则是最完美的真理。"这就是俄罗斯现实主义所具有的独特的自我意识。在展现这一过程的道路上，总的社会典型发生了变化(骗子、小偷、受贿的官吏和头戴"皮帽子"的法官取代了令人着迷的恶人和骁勇而优美动人的"山民")，其次行为品德的结构也发生了变化(譬如说，不再是打死人，而是告密、勒索、吵嘴等等)。此外，发生变化的还有环境，风土人情，景色描写(不是远方山国奇异的事物，而是俄罗斯中部地带，人们从孩提时就很熟悉的原野和森林)。另一个果戈理的著名公式，是关于描写"庸俗人的庸俗"(最初是顺便对普希金说的)，这就是双倍的平凡，平凡中的精髓。于是，这就实现了歌德对俄罗斯现实主义的预测：随着时间的推移，类似"诗意不浓"的"这种作品"就会从优美文学范畴中一笔勾销。

俄罗斯现实主义在发展过程中具有独特的循序渐进性。第一批成果大概是在十九世纪头十五年，通过普希金、果戈理和莱蒙托夫的创作取得的；第二批成果则由"自然派"作家在四十至五十年代陆续完成。"自然派"可能是一个十分完整的概念，其发展的第一阶段和第二阶段都属于这个完整

的范畴里，因为其生机勃勃的基础在某种程度上，都是一些共同的美学原则。我们将会在本著作的第十二节里对这些原则作详尽细致的阐释，说明这些原则怎样在最典型、最扩展冲突的理论体系中得到体现，又怎样崇尚赤裸的和毫不加粉饰的"现实"描写，以及与之相连的怎样产生了一种特殊的体裁——"社会风情特写"体裁及其独特的叙事方法——"社会风情"叙事法。这些叙事方法集中表现在一些不同体裁的作品中，诸如在短篇小说集(屠格涅夫的《猎人笔记》1847—1852)、长篇小说(冈察洛夫《平凡的故事》或赫尔岑的《谁之罪》)、剧本(屠格涅夫的《食客》1848)中。同时，我们看到，西欧现实主义文学中也有类似的现象(首先在法国"生活风情素描"体裁的作品相当普及)。暂且我们要指出的是自然派主要功绩：自然派发展了(多少总结了和说明了)第一批俄罗斯现实主义作家所作出的贡献，因为自然派对"材料的非浪漫主义化、人物形象摆脱作者的干预"，对鲜明个性化的追求以及描写对象的变化等都予以特别的关注。这是对"环境"、"现实"的强调、突出，"现实"在作品中是以特有的超主人公的形象出现的，它决定并制约了人物形象的行为。有一种看法认为，仿佛自然派除了使人命中注定地从属于"环境"之外，什么也没有，这是一种非常肤浅的思想。持这种看法的人，其实并不懂得"自然派"，他们好像是要把它简单地归结为"环境吞噬一切"的理论公式(这是一种带有讽刺意味的公式，似乎是用来揭露"自然派"消极方面的，然而，这毕竟是对它的深刻内涵的简单化)。显然这是不妥的，事实上要比这种看法复杂得多的"现实"是作为人物形象(作者也包括在内)主要对手出现的，可以同它争辩，争个"胜""负"，偶尔也会"获胜"，但是谁也摆脱不了它的影响。这种决定论并不是一个轻松、毫无痛苦的过程，它会引起人物形象失望、悲剧，也会激起作者对他的同情。对那些反抗周围环境"内心活动丰富的人"及其行为潜在因素的浓厚兴趣，势必会打破和推倒"自然派"的框框。

291·

最后还有一点，我们称之为新时期俄罗斯文学形成的年代之所以能够明确起来，还是因为这个时期我们的古典文学批评成熟起来了。这种文学批评的重要条件，就是对当代文学现象作出及时的系统的评论。这种条件在十九世纪初卡拉姆津创办的出版物中就有记载，而后来又由俄罗斯的第一批职业批评家，诸如波列伏依、纳杰日金、别林斯基加以巩固的。这种批评的特点是：同读者坦诚、亲切地交谈，始终不渝地、与时俱进地对读者进行审美趣味的教育，当然也不只是审美趣味的教育。俄罗斯文学批评从最初阶段起，就肩负起从伦理和社会的角度论述文学艺术作品的社会和伦理意义。这就是说，在对事物述评和言论自由缺乏的情况下，文学批评就成为一种现实的政治力量。对于本世纪上半叶形成的自然派文学批评，民主

主义文学批评，革命民主主义文学批评来说，都是如此。这是最大众化的也是最合法的唯一讲台。赫尔岑说得好："在人民丧失社会讲台的情况下，文学作为唯一的讲台，人民强烈希望从这个讲台上听到自己愤怒的吼声和良心的声音。"这些话首先适用于文学批评。

弄清楚从二十年代中期开始形成的俄罗斯文学批评的艺术哲学观点，对理解这一时期文学发展是至关重要的。这些基本的哲学观点认为，文学知识是总的哲学科学不可分割的组成部分，而俄罗斯文学又是世界文学艺术发展过程的参加者。正是在这个意义上，我们产生了"世界文学史"的概念。1842 年，别林斯基写道："除了各个民族自己的历史之外，还有整个人类的历史。文学也是如此，除了各个民族自己的文学史外（古希腊文学、拉丁文学、法国文学等），还有世界文学史，它研究的对象是在文学艺术的范畴上研究人类的发展史。"

本卷最后的年代界限是十九世纪中叶，当然这并不是俄罗斯古典文学时期的终结。不过，我们所提到的这个年限具有质的规定性，它是由社会、政治，特别是文学的诸多因素综合作用的结果。俄罗斯在克里米亚战争中的失败表明：落后的国家社会制度，迫切需要进行经济和政治改革。革命民主主义运动进入了崭新的发展阶段——平民知识分子革命阶段。至于涉及文学本身的原因，其中最重要的是"自然派"的全面发展和"分化"。自然派最重要的代表作家有陀思妥耶夫斯基、屠格涅夫、赫尔岑、奥斯特罗夫斯基、萨尔蒂科夫-谢德林等。他们每个人掌握了"自然派"创作经验后，都在走自己特有的创作道路，他们在许多方面决定着十九世纪下半叶俄罗斯文学的面貌。

西欧有关新俄罗斯文学的报道，最初都带有不经常性和偶然性的特点。最早的俄罗斯文学信息的传播者和宣传者之一是丘赫尔别凯。1821 年他在巴黎讲课时说："现在对于我们来说，一个新的时代开始了，这个时代对于世界各族人民来说，至关重要，这是一个相互交往，相互认识的时代……"二十年代，西欧出版了一些外文版的俄罗斯诗歌集：英文版《俄罗斯诗歌选》（1821—1823 年）是由巴乌林格翻译的；德文版《俄罗斯诗作》（1820—1823），是由博尔格编译的；法文版《俄罗斯诗歌选》（1823），是由Э. 杜勃列和圣莫拉翻译。通过这些译著，西方读者熟悉了罗蒙诺索夫、杰尔查文、茹科夫斯基、克雷洛夫、达维多夫、巴丘什科夫、B. 普希金等作家的诗歌。1833 年巴黎还出版了一些散文作品的译本，其中有布尔加林、卡拉姆津等作家的《俄罗斯中篇小说集》。但是，罗列一些人名，阐释一些史料还是远远不够的。基列耶夫斯基对此却给予了特别的关注，他写道："你

说,要是不知道杰尔查文的名字,不知道俄罗斯文学,或者不知道把布尔加林、卡拉姆津以及其他作家的名字放在一起的话奇怪不奇怪?"(《论Г.亚济科夫的诗歌》1834年)。

292· 的确,有一些最早的评论文章和论文集全面而系统地报道了俄罗斯文学,并促进了它在西方的普及。这样的评论文章和论著有:法国的《百科全书述评》,其作者是俄罗斯作家П.А.维亚泽姆斯基、С.Д.波尔托拉茨基;Г.科尼克的《俄罗斯文学概述》(1837),这部论著是在俄罗斯作家Н.А.梅尔古诺夫的帮助下完成的;Я.М.涅韦罗夫编辑的小册子《俄罗斯文学一瞥》(里加—莱比锡—柏林,1840年);特别是俄罗斯文学的忠实朋友、德国文学家瓦恩哈根的许多论文,在这些评论文章和论著里都坚持了严格的选择标准,正确地评价了包括普希金、莱蒙托夫、果戈理在内的一批优秀俄罗斯作家的作品。这些名字,还有《猎人笔记》的作者——年轻的屠格涅夫的名字,无不引起西方文学界的极大兴趣和关注(相关的材料,我们将在下面论述这些作家的章节中和阐述自然派的章节里加以引证)。西方文学批评界也不可能避而不谈批评家别林斯基和年轻的赫尔岑。别林斯基论欧仁·苏的《巴黎的秘密》是由Р.列佩尔特翻译,发表在莱比锡《阔人报》上,这篇论文马克思很可能知道(根据А.Н.杜博维科夫的研究成果)。1851年在莱比锡还出版了赫尔岑的长篇小说《谁之罪》(德文版),翻译家沃尔夫佐在该书的前言里高度评价了俄罗斯作家。

这样,在西方就逐步形成了有关俄罗斯文学的极其完整的概念。俄罗斯文学是日益发展的世界文化的重要组成部分,这一观点是坚定不移的。这正是十九世纪下半叶俄罗斯文学在国外开始庄严胜利进军的前提条件。

2. 本世纪初的文学运动

十九世纪头二十年表现为各种文学流派相互斗争又相互影响的复杂情景,十八世纪九十年代,已经进入哲学、社会、文学思想孕育的时期,法国大革命这一事件是这些思想酝酿的强大动力。整个"理智时代"及其社会的、伦理和美学的观点似乎都成为思想界辩论的中心课题。十八世纪九十年代俄罗斯的精神包括成为独特的知识界、社会界和美学界进行紧张辩论活动的领域。

尼古拉·米哈伊洛维奇·卡拉姆津(1766—1826)的活动是这一时期美学发展的最高成就。他在文学领域提供了富有哲理性的抒情诗和几乎全部散文体裁作品的典范。在以后的若干年里,许多俄罗斯作家都在效仿他的这些散文体裁:书信体的旅行记、浪漫主义小说、哥特式短篇小说(《博恩

戈利姆岛》)、莪相式小说片段(《利奥多尔》)。此外,他还提供了精湛"音节"和"心灵语言"的典范。重于理性认识的直接感情体验是通过温情脉脉的抒情性、抑扬顿挫的音乐性和内涵的丰富性,当然有时也通过精美的修辞手段表现出来。

九十年代,卡拉姆津的创作体现了社会哲学和美学理论的有机结合。卡拉姆津文学创作中蕴含的哲理潜力极大,他的几乎全部创作都是产生于性格学、伦理学、历史学、社会学的短评、议论、对话的浓厚氛围中。这绝非偶然。这正是1790年文学的重要特征。当时,哲学已是人们颇感兴趣的日常生活话题,人们不仅阅读伏尔泰、卢梭的著作,而且也读拉瓦特、博内、赫尔德和康德的作品,把他们的作品当作真正意义上的文学作品来读。

这里要指出的重点是,无论是卡拉姆津,还是他的战友N. N. 德米特里耶夫,都绝对没有摆脱哲学的和文学的纯理性主义传统的影响。卡拉姆津的感觉论也并没有上升到主观唯心主义的高度,而且他的"感伤主义",其界限是完全可以触摸得到的。我们暂且不去谈论十九世纪初的俄罗斯中篇小说,仅就《博恩戈利姆岛》(又名《西耶雷·莫列内》)的风格而言,这已经不是《苦命的丽莎》那样的风格。它们比较严谨,言简意赅,非常接近《俄罗斯国家历史》中所提出的散文创作原则。卡拉姆津在十九世纪初所进行的改革,给自己提出了崭新的文学任务。但是,继他之后登上文坛的一代并不是他的战友,而是在现成的感伤主义文学风格的熏陶下成长起来的继承者。这里所指的就是П. И. 沙利科夫(1768—1852)、伊兹梅洛夫(1773—1830)、В. 普希金(1766—1830)的处女作,一般都是在1790—1800年间创作出来的,都同卡拉姆津十多年的创作经验密不可分。由伊兹梅洛夫编辑出版的《南北俄罗斯旅行记》(书信体一至四卷,1800—1801年);沙利科夫的《小俄罗斯旅行记》(1903)和《小俄罗斯再旅行记》(1804)都是感伤主义"旅行记文学"的典范,它们都在不同程度上遵循了卡拉姆津《一个俄罗斯旅行者的书信集》的创作原则。让读者广泛了解西方社会和文化生活的信息,是卡拉姆津既定的任务,旅行的作者典型本身就定为渴望欧洲文明的俄罗斯的安纳哈里斯。而伊兹梅洛夫《旅行记》确定的却是另一种任务:与其说是要描写历史和地域的现实,还不如说是要描写由这些现实所引起的"感情和思想"。这是一种主观主义的抒情,它逐步演变为甜得发腻的感伤。

1800年代的感伤主义小说在很大程度上还证明这种体裁风格的衰落。它不能提供一个闪光的名字或者一部闪光的作品。这些为数众多的通俗文学读物,几乎都是按照《苦命的丽莎》或者《少年维特之烦恼》一个模子炮制出来的。在这些通俗读物里再也看不到最初典范作品所具有的那种社会和

文学题材了。这就是感伤主义所展现的悲剧性发展过程。诗歌中主题和体裁的缩微是一种模仿时尚的征兆：赝造的寓言、短诗、书信体的作品被提到了首位。

这些现象引起卡拉姆津敌对圈子里的人们的快速反应。但是，早在这之前，就引起该文学流派头面人物的强烈不满。无论是卡拉姆津，还是德米特里耶夫（1760—1837）都早在十九世纪初就清清楚楚地预感到感伤主义文学濒临危机的征兆。他们的通信集中，同时代人的证言中以及他们的批评言论中无不渗透了极其尖刻的讽喻腔调，他们用这种讽刺腔调评论自己文学流派中的赝造者，于是，老师急急忙忙离开自己的信徒而迈向新路。

前浪漫主义文学流派的命运却有些不一样。它是从十八世纪八十年代末在俄罗斯站稳脚跟的。在这个时期，这一流派重新确立了发展的方向，“由法国向英国”的转变：与法国古典文学风格创始人的名字伏尔泰、布瓦洛并列，又提出了与英国的“哥特式”非古典主义民族文学传统相连的一些名字：托姆松、扬格、马克菲森。

前浪漫主义的美学带有双重性：一方面是要承继感伤主义相关传统；另一方面又要克服感伤主义的美学影响。“崇高”、“庄严”是它的美学思想基础，它在文学创作实践中是作为“可怕”来体现的。这一概念与感伤主义的感觉论绝不矛盾。“甜蜜的害怕”或者“甜蜜的忧郁”成为多愁善感的特别是“墓园”诗歌的美学内容，这种诗歌为主观抒情理论的发展提供广阔的天地。而这种主观抒情理论正是感伤主义者所推崇的。在《苦命的丽莎》中就已经有了类似这种忧郁的基调，它创造了忧郁、神秘和死亡痛苦的氛围。而且同一种原始的修辞理论由于作家所作具体文学诠释，因而理解不尽相同，其所起的作用也不尽相同。比如，假如沙利科夫强调“甜蜜的忧郁”旨在创造最细微的感情《墓园》的话，那么，卡拉姆津的对立面则求助于扬格、奥锡昂-托姆松，以寻找富于哲理的和宗教寓言的诗的庄严语言，这些可能性条件，同样扎根于前浪漫主义的美学基础之上。扬格是一位符合共济会文学要求的作家，他的思想与共济会的基督教末日论、世界主义以及一切存在的事物易逝的思想相吻合的。前浪漫主义所特有的这些思想，我们也许会在最重要的“拟古主义者”C. C. 包勃罗夫（1763—1810）诗歌里找到，他们企图把杰尔查文诗歌创作原则，特别是同罗蒙诺索夫的颂歌创作原则及其前浪漫主义典型理论体系联系在一起。这种结合，我们可以在包勃罗夫最著名的富有教诲意义叙事长诗《塔夫里达》（1798）中明显地感受到。

这样，俄罗斯土壤上创作出来的“黑夜”诗歌、“墓园”诗歌，就提出了各种不同的类型，这是由于它们运用不同的文学创作方法的结果。类似的现

象之所以产生，是同俄罗斯奥西安主义密不可分的。卡拉姆津和他未来的论敌 A. C. 希什科夫都特别迷恋奥西安主义。该词原始的意义可能是主观—哀婉的和历史主义的。前浪漫主义在通向浪漫主义的历史主义的道路上迈出了重要一步，为民族国粹恢复了名誉，使它同古典主义享有同样的权利。这是审美思维进步的重要结果：发现了作为历史上某种观念体系的体现者叙事主体，而这些观念体系与传统的"理智"和"文明"的总标准并不完全相同。由此便可能产生原则上不同的创作风格学，这既体现在过去时代的语言中，也体现在过去时代的思维过程中。

所有这些文学意识中的变化，无不为理解俄罗斯的前浪漫主义小说提供了前提条件，创造了它的独特艺术体系、叙事技艺、题材和人物性格。这就是所谓的"哥特式"的或者"黑色"的长篇小说（有时也确定为"神秘和惊恐"小说），它也证明了在对待中世纪"审美趣味上"所形成的历史主义态度。由于它是在启蒙小说的土壤上产生，因此能够用文明的观点去理解作为野蛮、不文明、精神残酷的时代的中世纪。但是，它又有别于启蒙主义，它要在这种野蛮中寻找悲剧性的"惊恐"和重要的审美意义。这种具有两重性的、在许多方面相矛盾的观点，为 A. 拉德克利夫的长篇小说创作奠定了基础。拉德克利夫的长篇小说的翻译译本很快涌向 1800—1810 年的俄罗斯的书市，其中表现"神秘和惊恐"技艺典型的情节发展线索（牺牲在地下室或澡堂里的结尾）、托普卡（中世纪城堡）以及必然要出现的超自然的方法（这种方法要同以自然的原因所解释的理智法规相适应），最富有审美的诱惑力。几乎所有这些，我们都可以在卡拉姆津的《博恩戈利姆岛》这部作品中找到。在这里他创立的"哥特式"的引起联想的严整的叙事理论体系，远比拉德克利夫创作的长篇小说要早得多，因此体现这种叙事理论的创作倾向，在俄罗斯的发展，不是依赖西方古典主义文学经典的。

• 294

"哥特式"的长篇小说创造了与多愁善感人物相对立的"凶神恶煞"的"英雄"典型。情欲、发展到极限的内部和外部的情感的直接发泄是其行动的力量。与这种感情色彩的内容相适应的是最大限度的戏剧性外部情景的描写。"哥特式"小说中"凶神恶煞"主人公始终都是以否定的口气说话，但是，他成为拜伦主人公的鼻祖却不是偶然的，即他总是以非常复杂的双重感情的口吻去评论社会。他同"施秋梅尔"的，尤其是席勒戏剧中的主人公也很相近，这些年中，他们的戏剧在俄罗斯享有很高声誉。

叙事诗是一种具有诗歌形式的抒情散文，富有浓厚的戏剧情节，并且常常穿插有超自然的幻想，这就是类似散文的诗。从起源的角度看，"黑色小说"与叙事诗的联系是相当密切的。非常明显，正是在十九世纪初，这种体裁获得了新的发展。Г. П. 加米涅夫（1772—1803）的《惊涛骇浪》（1802）是

俄罗斯前浪漫主义最有情趣的一部作品，它是多种体裁融合的极富特色的结果：它吸收了神奇勇士童话、叙事诗以及加米涅夫特别迷恋的“黑色小说”和“墓园”诗歌的传统而创作出的作品。

国内外的政治事件，诸如法国大革命的失败、拿破仑登基及其开始在欧洲发动战争、保罗一世皇帝的统治、1801 年 3 月 11 日沙皇遭暗杀以亚历山大一世统治初期出现的“自由派的春天”，都为社会哲学和历史主义理论的发展提供了机遇。卡拉姆津是最早意识到这种政治形势的变化和作为适应时代要求的社会哲学变革的重要人物，这在他创办的杂志《欧罗巴导报》中得到了反映。1802—1803 年期间，他在该刊上发表了许多重要文章，阐述文学社会学和历史社会学的相关问题，历史社会学后来成为他研究的基本课题。

对这种取向的兴趣，直接影响着卡拉姆津自己的文学创作活动。1802 年，他试图创作一部自传体的长篇小说(《我们时代的勇士》)。他构想塑造现代人的性格，这种性格既要符合全人类共同的“多愁善感”的标准，而且也要符合具体的教育条件。可惜，他的这一尝试并没能够实现。然而，卡拉姆津的中篇小说《马尔法·波萨特尼采》(1803)却把被历史淘汰的英雄人物的性格重新引上文坛。该作品给俄罗斯的历史小说、历史剧、历史编纂学以极大影响。卡拉姆津在小说中证明诺夫哥罗德共和政体覆亡和专制统治的确立的必然性。但是，这种必然性所引发的充满悲剧性的情景，激发了读者对覆亡的共和国及其捍卫者的同情心。

《城总管太夫人马尔法》出现在卡拉姆津创作新阶段的开始。然而不久，他却放弃了文学创作和刊物的编辑工作，全身心地投入到新的历史编纂工作中。几乎是同时，И. И. 德米特里耶夫出版了自己的文集《著作与译作》(1803—1805)之后，就结束了自己的文学创作活动。他自传中的下一个时期的生涯差不多是在“政治旗帜下度过的”！他在亚历山大一世的政府里担任部长职务。

295 · 透过这些个别人物自传，我们看清了一个共同的趋势，十九世纪初文学家的类型发生了变化。十八世纪人们司空见惯的是哲学家型的文学家、社会学家型的文学家、道德学家型的文学家，对于这些人来说，文学毕竟是他们的主要工作(如冯维辛、M. H. 穆拉维约夫)。亚历山大一世统治初期社会学和哲学思想的活跃，则使得从事文学活动的学者和社会学家不断涌现。1801 年成立的“文学、科学和艺术爱好者自由协会”把这种类型的文学家联合起来了。И. П. 普宁(1773—1805)和 B. B. 波普加耶夫这些最著名的“协会”活动家的诗歌、散文创作尝试，一般并没有什么独特的地方，只是直接依附于占统治地位的感伤主义和前浪漫主义思潮。他们最重要的著

作，如普宁的《被法律拒之门外的无辜老人的哭泣》(1801)、《关于俄罗斯启蒙主义思想实践经验》(1804)、波普加耶夫的《黑人》(1804)等，实际上都是学术论著或者是政论性的文集，其中涉及"非婚"孩子、教育改革和农奴制等社会问题。甚至"自由协会"最有名的诗人 A. X. 沃斯托科夫(1781—1864)也是以大量的语文论著进入俄罗斯文化界的。

哲学、社会学和文学融合在一起的倾向，影响着审美价值的标准，也影响着题材、体裁系列和诗学本身。"自由协会"以法国的启蒙主义温和派或者左派的孟德斯鸠、马布利、摩莱里及其社会哲学思想为宗旨，他们的这些思想同俄罗斯先进贵族的情绪很相似。"自由协会"为文学创作奠定了基础。所有这些就决定了主题的选择和对它们的阐释。这也决定了波普加耶夫的《黑人》直接反对农奴制的倾向，决定了 A. X. 伏斯托科夫《歌颂值得尊敬的人的赞歌》或博恩《卡里斯特拉特的颂歌》反专制制度的主题。启蒙思想家的自然神论都为"自由协会"诗人们的哲学颂诗，诸如普宁的《人还是神》，涂上一层浓厚的色彩。这些作品中所提出文学问题都在二十年代俄罗斯文学和社会教诲主义中得到发展，同时，我们也可以在"自由协会"成员创作的诗歌中看到十二月党人诗歌的鲜明征兆——对"公民精神诗人"的崇敬、固定"信号词语"体系。这是思想诗歌，而且是启蒙思想，是社会哲学和政治领域的思想的诗歌。在这样的文学氛围中创作一种千年之交时代的极富典范性的讽刺性和具有训诫特色的长篇小说，是民族和社会道德教育的需要。这种道德教育的要求早在 A. Φ. 别斯图热夫、普宁的论文中就提出来了。A. E. 伊兹梅洛夫的长篇小说《叶甫盖尼，还是对不良教育和社会集团的致命侦讯》，通过塑造栩栩如生的主人公形象提供了一整套讽刺画和社会教诲主义面具的画廊。

卡拉姆津派和希什科夫派关于"新""旧"俄语语体之争是 1800—1810 年这一过渡时期的重要标志。这场争论使文学界分为明显的两个阵营，并对以后的文学生活产生重要影响。在"绪言"里，我们已经谈到有关这场争论的意义。现在我们就来详细分析这一争论的过程和发展方向。这场争论关系到俄罗斯启蒙思想总体的发展道路以及文学在俄罗斯社会体系中的地位问题。卡拉姆津的文章《为什么俄罗斯的天才作者这么少》，是这场争论的第一个征兆。这篇文章是作家发表在《欧洲导报》上的一些文章的思想总结。他特别强调文学和文学家重要的社会作用。认为文学发展水平是社会总的文明水平的标志。同时，文学又是一种文明的推动力。但是，他又指出，文学语言在俄罗斯还没有真正形成。俄语很少有利于表达公民精神和道德伦理思想，也不利于描写细微的心理活动。创造"富有感情色彩的

语言”和“富有哲理的语言”的途径，就是要学习古典主义文学典范，使它同有教养的上流社会的语言接近起来。

卡拉姆津这些言论引发了这场争论。1803年，彼得堡发表了一篇来自敌对阵营的论战性很强的文章，这就是海军上将、保守社会文学团体的首领希什科夫（1754—1841）的匿名文章《关于俄语新旧语体的看法》。希什科夫对沙皇亚历山大一世统治时期的自由主义的思潮公开表示过不满，他攻击卡拉姆津派的语体改革的主张，仿佛他们抛弃了俄罗斯的民族传统，企图把新的文学语言建立在“与俄罗斯格格不入的陌生而贫乏的法语语言规则”的基础之上。他断言，这种企图是“外国教育”的直接后果，它散布了无信仰，对宗法制的美德的仇视和道德败坏。以深刻的理论基础为特色的希什科夫的文章，是十八世纪九十年代中期开始的反对卡拉姆津的那场斗争的继续。只不过在《关于俄语新旧语体的看法》这篇文章中第一次抛出了“保守派”的真正纲领：回到宗教书籍所保存下的民族语言基础上去。根据这个纲领，希什科夫呼吁要纯洁文学语言，摆脱外来的法语风习的影响，从斯拉夫教会语言的词汇库中找到合适的等价物。他提出建立在词根意义上的旧词新义的主张。把这种“éLégance”[①]语体讽喻地叫做“新语体”，加以否定和嘲笑，有时还相当尖酸刻薄。他还对它的装腔作势和比喻的文雅风度作讽刺性的摹拟。

296·

希什科夫的著作是导致进一步公开争论的信号，这种争论延续十多年，从而使他们双方的敌对立场日益明朗起来。在这漫长的争论的过程中形成了这样一种看法：如果说，希什科夫在这场论战中并没有获胜的话，那么他至少迫使卡拉姆津在许多方面作出了让步。希什科夫对“新语体”的批评，实际上已被德米特里耶夫和卡拉姆津所默认。小说家卡拉姆津的改革是沿着摆脱崇高激情、比喻语体和滥用语言的等价物的路子进行的，其实卡拉姆津自己早就反对社会上那种受外国教育和法语控制倾向，积极提倡创作民族文化珍品的思想深入到他的俄语语体改革的纲领中，他的《俄罗斯国家历史》一书，更是这一思想和主张最集中最直接体现。

同时，希什科夫与卡拉姆津的对立具有相当深刻的根源。卡拉姆津要求“写的要像说的那样，说的要像写的那样”，这是他在争论中特别强调的主张（这里指的不是完全相同，而是指书面语和口语要接近）。这种主张是卡拉姆津派根据“人们通用”的语言习惯的观念提出来的。这一看法既是对语言也是对文学标准的历史多变性的认识。相反，希什科夫则呼吁复活

① 法语，精美、优雅的意思。——译注

罗蒙诺索夫那个时代的创作历史传统,俨然以标准诗学的捍卫者姿态出现,认为这种标准的诗学却被一些愚昧无知的作家给歪曲和“遗忘”了。

关于历史的、“人们通用”的相对标准的观念,奠定了卡拉姆津派提出的“审美范畴”的基础,这是他们审美理论的核心。过了很久,普希金在《书信摘录……》中对它作了这样的描述:“真正的审美感”并不在于本能地否定某个词,某个短语,而在于“感觉的相称和和谐”。“审美感”是由“逻辑”来检验的。诉诸纯理性主义理论是卡拉姆津派最典型的特征,但是,通过“诉诸逻辑”审美感是不可能被揭示出来的,它扎根于语言,而且是现代语言的感情之中,扎根于准确地感觉“词和短语”和谐的结合点上。正是这种“审美感”成为巴丘希科夫(以及普希金)“准确和谐”诗歌的基础,他们在诗歌中特别关注最细微的词义和语言的发展。

希什科夫的书所引起的争论,加快了两种文学势力截然相反观点的对立,并从语体和文学批评发展到文学创作的范畴。十九世纪和二十世纪初文学史家把这场争论看成是“古典主义者和浪漫主义者”之争或者是“希什科夫派”和“卡拉姆津派”之争,只有 Ю. Н. 特尼亚诺夫提出“守旧派”和“革新派”之争的概念。

但是,所有这些具有深刻内涵的有益于文学发展的观点都有一个缺陷:他们通常自觉不自觉地都把卡拉姆津和希什科夫看作某种静止不动的终结观点的代表。然而,我们在认真研究这个复杂过程的时候发现,他们的观点只是在形式上最大限度地表现了两种相互对立的社会文学倾向。其实,在这两极地带中间,还存在着许多“间隙”现象。

“卡拉姆津一极”拥有最大的文学成就,它表明这是一个在文学创作实践上占优势的流派。传统的大型体裁的命运几乎也明显地证明了这一点。例如 В. Т. 纳列日内(1780—1825)的经过改良了的骗子小说《俄罗斯的吉尔·布拉斯,或者是加甫尼拉·西蒙诺维奇·奇斯佳科夫公爵的奇遇》(1814),是十九世纪头十年最引人注目的俄罗斯散文作品之一。它既保留了启蒙现实主义生活描写的讽刺传统,同时也受到感伤主义和前浪漫主义美学思想强烈影响。叙述的客观性既是启蒙现实主义小说所特有的,也是感伤主义文学最典型的特征。这里的幽默类似斯特恩的讽喻,在抒情风格和直接讽刺性摹拟作品之间摇摆不定。冒险小说和神秘小说的诗学成为讽喻小说手法重要的研究课题。但是“俄罗斯的吉尔·布拉斯”典型是纳列日内最重要的创造,皮卡罗传统的骗子小说的特点,通过讽喻对比的手法全都变了样:一贫如洗的公爵,他用庄稼汉名字和生活方式过活,自己耕种土地,具有“自然人”和“多愁善感”人的综合伦理观点。纳列日内“多愁善感”的主人公是富有民主主义气质的人物,都站在民主主义的立场上,谴责

腐化堕落的上流社会的贵族，因此小说所固有的这种批判精神是它成为禁书的原因。

一种古典主义的中心体裁——悲剧的变形是通过另一种途径，但是几乎取得了同样的艺术效果。克里亚日宁的作品是这种体裁发展的顶峰。这之后，悲剧体裁就开始走下坡路。正是在这一背景下，B. H. 奥扎罗夫（1769—1816）的悲剧作品就像刹那间闪烁的明亮耀眼的火花。《埃迪普在瑞典》（1804）、《芬加尔》（1805）和《德米特里·顿斯科依》（1806）的惊人成就，和《波里克珊娜》（1808）接踵而来的失败，对于剧作家自己都是一个很大的震动，它在许多方面决定着他个人的命运、精神病和关于奥扎罗夫"作为忌妒和阴谋的牺牲品"的传说。奥扎罗夫最初是作为克里亚日宁的学生从事创作的，但是他所取得的成绩恰恰偏离了他老师的戏剧理论体系：他削弱了戏剧中的"幕"，使悲剧成为静止不动的，把重心放在独白上，并且不是悲剧性的独白，而是多愁善感的独白。正是这些独白被那些戏剧爱好者所牢记，并背诵了下来。《芬加尔》第一幕第六场中莫伊娜的独白特别受欢迎，这段独白就其总的情调与和谐的音韵而言，我们可在巴丘什科夫的哀诗"奥西安"中找到。

奥扎罗夫的创作标志着古典主义传统的终结，或者比较准确地说，是一种变异。尼古拉·伊万诺维奇·格涅季奇的《伊利亚特》是一种叙事诗的变形。格涅季奇转向叙事诗主要是受当时文学运动的影响，他竭力想推动这种文学形式在十九世纪文学中的发展。他重视古代名著的翻译，就是承认在现代生活材料的基础上可以创作出叙事史诗。但是，还有更重要的用意，就是让这种诗作的形式能够在前浪漫主义的基础上得到长足的发展。格涅季奇的工作并非徒劳无益，他几乎经历了前浪漫主义多种极端形式的考验，并获得了技艺。他接收了前浪漫主义的美学及其关于文学民族性的论点，由此他便产生了一种强烈的愿望，即不是简单地用俄语转述古希腊原著，像1787年E. И. 科斯特罗夫所做的那样，而是要保存它那个时代的文化内涵、生活的真实和诗歌韵律。1814—1815年间展开的关于"用什么样的诗歌形式翻译荷马的史诗，是用亚历山大诗律（科斯特罗夫、早期的格涅季奇持这种看法）和六音步的扬抑抑格（C. C. 乌瓦罗夫所持的主张），还是用俄罗斯诗歌的韵律——抑扬格和扬抑抑格相结合的诗律（B. B. 加普尼斯特所主张的路子）的争论，具有非常重要的审美意义。格涅季奇同意乌瓦罗夫的观点，并着力于用扬抑抑格的韵律进行翻译，于是他与古典主义传统彻底决裂，坚定地站到蕴含历史主义萌芽的前浪漫主义的立场上。

文学革新运动给本世纪的文学组织的联合历史留下了深刻的烙印，促进了"间隙"文学团体的形成，而这些文学团体中的审美思想的动荡非常激

烈，但民主主义的路线越来越明显。A. H. 奥列宁文学小组就是这样的。他用莱辛和温克尔曼[①]的美学观点研究古希腊的历史问题、文学问题和考古学问题。这个小组的参加者是各式各样的人，而且他们的审美情趣有时简直完全是针锋相对的。这种对立在几年之内就走向表面化：沙霍夫斯科伊是“俄罗斯语言爱好者座谈会”团体的积极分子，而巴丘什科夫则是“阿尔扎马斯社”的主要成员。某种类似的现象，尽管形式还不那么清晰，也在莫斯科名为“文学友谊协会”里显露出来了：这里分出来安德烈·屠格涅夫、A. C. 凯萨罗夫、A. Ф. 沃伊科夫小组，该小组提出了民族的和公民的文学要求；与此同时，还分出了 B. A. 茹科夫斯基、亚历山大·屠格涅夫小组，他们继承了卡拉姆津派的哲学美学原则。这个小组的成员最初是由于亲密的友谊联合在一起的，但是过了不多时，就成为文学主张上的死对头：1817年，A. Ф. 梅尔兹利亚科夫是“协会”参加者中民主主义情绪最浓的一个，他公开反对茹科夫斯基的叙事诗。

在这审美思想骚动的氛围中，十九世纪初的两个著名的诗人——康斯坦丁·尼古拉耶维奇·巴丘什科夫（1787—1852）和瓦西里·安德烈耶维奇·茹科夫斯基（1783—1852），迈出了自己特有的文学步伐。他们俩在开始文学创作生涯的初期经历过被离心力分裂了的文学协会和团体的磨难，不得不确立自己的文学观点。他们俩就其最初所受的美学教育而言，是同古典主义、感伤主义——前浪漫主义的文学传统密不可分的。茹科夫斯基是从值得赞许的和富有哲理的伦理道德颂歌开始的，而巴丘什科夫则是从讽刺、寓言、书信体作品等传统的古典主义文学体裁开始的，不过，这些体裁逐渐丧失了体裁等级的特征。中性的体裁在十九世纪初无疑是占绝对的统治地位，并且在这些体裁的范围内他们完成了自己的文学发现：文学创作方法领域的创新（浪漫主义创作方法的确立）和诗歌语言的创新。 ·298

茹科夫斯基的第一部成名作是翻译英国诗人格雷的《墓园挽歌》（1802）。在这部译著和稍后出版的译著《黄昏》（1806）里，他的别具一格的诗人风貌，就其主要特点而言，可以说已经定型了。晚期创作的挽歌《斯拉维亚卡》（1815）、《悼念维尔塔姆贝格女皇陛下逝世》（1819）则是茹科夫斯基的最优秀的文学作品，尽管它们已经代表诗人创作的新阶段，但是其基本的风格并没有变。

茹科夫斯基的哀歌并没有背离传统，而是紧跟传统，甚至是在弘扬传统。在《黄昏》里我们可以明显地感觉到庄严的感伤主义风格的词汇—修辞

① 温克尔曼（1717—1768），德国艺术史学家。——译注

的层面，它们构成了一种融合体，感情色彩浓厚、完整、统一的修辞体系。茹科夫斯基把“审美感”、修辞的和谐、相称和相配的标准运用到不同种类的素材上。过去的高级体裁和低级体裁的标准，在他创立和价值体系中已经失去了绝对的意义。主体的情感体验作为某种高等价值占据主导地位。但是，这种主体的情感体验是以总结的形式出现的：茹科夫斯基的抒情诗坚决回避宗教忏悔、直接自述、日常生活琐事。人们可以在带有很大保留的条件下去谈论他的抒情主人公。墓园挽歌共同的东西——“黄昏”背景、宁静的大自然(《寂静》的抒情主题常常贯穿全部诗作)、坟墓、墓碑下的骨灰盒，是富有象征性的寓意，这在他的修辞体系里具有很重要的意义，这绝不是偶然的。

诸如像“灵魂”这种心理方面的概念，在茹科夫斯基那里具有潜在的寓意，正是这种环境创造了他那种虚幻的、主观的和现实不存在的感觉。古科夫斯基对这种感觉作了非常精确的描述。然而，这种感觉与其归到发展中的浪漫主义的主观主义上，还不如归到前浪漫主义的主观主义上。茹科夫斯基诗歌语言及其多比喻的修饰语都是以这种感觉为养料的，如《渔夫》中的“凉爽的寂静”和早期作品《黄昏》中的“芳香和植物的清凉是多么融洽！/寂静中河岸边水流拍击声是多么的甜美！/河水迎着和风轻轻荡漾，/柔弱的杨柳树影悠然晃动！”

如果说茹科夫斯基的哀歌是建立在前浪漫主义传统上的话，那么他创造的第二种抒情文学体裁——抒情诗、浪漫诗，则多半属于感伤主义的传统。在这种文学体裁的作品中同样表现出他对多比喻的寓意自然力的倾心。这多少同席勒的影响有关。从席勒那里翻译过来的作品中出现了一种诗歌形象，而这种诗歌形象后来成为茹科夫斯基创作中两个世界主题的稳定的标志：“这里永恒的世代相传的东西，那里将不会有。”(《旅行家》，1809年)从这个比喻里可以引申出具有多种含义的象征。“这里”是指“雾濛濛的山谷，深沉的忧闷”，“那里”则是指“诱人的地方”、“神秘美妙的天涯海角”(《渴望》，浪漫诗，1811年)。茹科夫斯基的这些诗和他晚期的诗歌及其极富独创性的全部艺术体系揭示了“向往”(“Sehnsucht”)的理念，即对超现实的永远逝去的世界的渴求，这正是德国浪漫主义美学的核心理念之一。因此，在这里诗歌的词汇用语只是语义总汇的一个方面，除此之外，语义总汇中还有句法体系、音韵体系、时空评述等。毫无疑问，这就是浪漫主义诗作的修辞学。它是同纯理性主义的讽喻诠释相对立的。茹科夫斯基诗歌直观视野不再是原来的样子，而是带有潜意识中蕴含的某种超现实的意义。

茹科夫斯基的歌谣、浪漫诗革新了俄罗斯的传统体裁，它们比哀诗中的革新程度大。茹科夫斯基叙事诗产生的前提条件是卡拉姆津多愁善感的叙

事诗(《赖莎》,1791 年)和广为流传的“哥特式”的长篇小说,特别是加米涅夫《惊涛骇浪》。这些或多或少成功的探索并没有确立作为特殊体裁的俄罗斯叙事诗及其所具有的诗学和美学。与此同时,茹科夫斯基第一部叙事诗《柳德米娜》(1808)则创造了这种文学体裁的典范。他从西欧广为流传的诗歌中汲取叙事诗的情节(毕尔格的《列诺勒》),掌握了民间口头文学的核心内容,并在本民族创作经验的基础上写出来。在这之后的几年里,他又写了一部叙事诗《斯维特兰娜》(1808—1812)——这是一部更加民间口头文学化的、充满民间神秘主义风情的作品,被称为十九世纪头十年俄罗斯民间文学的代表作。这部叙事诗的故事情节便在俄罗斯诗歌传统中扎了根,在俄罗斯民间广为传诵。茹科夫斯基在别具一格的叙事诗《风神的竖琴》(1814)里,似乎以“俄罗斯奥西安主义”的最高成就,把他的哀诗和叙事诗的创作原则融为一体:叙事诗的情节受到沉思的抒情诗的自然力的冲刷,不再显露出来,而被总的神秘性和隐喻性的氛围所暗示,为很富感情的背景所穿插,为精制的优美旋律的轻快诗节、诗行所暗示。两个世界的概念——不知不觉地存在于现实世界之中的第二个世界的感觉在描写女主人公死亡时表现得最为明显:她没有死,而是从容不迫地到“那个迷人的地方”与心爱的人儿团聚了。所有这些同浪漫主义叙事诗所固有的那种对超自然力的纯朴感情的描写存在着一些矛盾。在头十年围绕《柳德米娜》而展开的争论中,卡捷宁、格里鲍耶陀夫和后来的普希金都责备茹科夫斯基削弱了小市民叙事诗中平民百姓“粗俗”的描写。但是,这正是“浪漫主义者”对“感伤主义者”的谴责。在梅尔兹利亚科夫和格涅季奇截然相反的要求中,反映出“纯理性主义”的古典主义者对“浪漫主义”的一种敌视态度。他们都认为浪漫主义描写是一种畸形,从而否定了它存在的权利。茹科夫斯在其最后的几年里转向对《阿德里斯坦》类型的叙事诗的翻译(译自骚塞[①]的叙事诗《拉季盖尔》)。这部叙事诗描写的是一个老太婆怎样骑着黑马……(同一个作家骚塞叙事诗的意译本《来自伯克利的老太婆……》),在这些作品里民间的鬼神以最原始的天真和朴实的形式出现。

· 299

与茹科夫斯基以早期的创作结束了前浪漫主义,并为浪漫主义的美学开辟道路的同时,巴丘什科夫则另辟蹊径向相近的艺术成就迈进了。M. H. 穆拉维约夫教授、奥列宁社会活动小组和“自由协会”都把巴丘什科夫归于法国和希腊罗马的文学传统。巴丘什科夫的全部诗歌和他早期的创作主

① 英国诗人,“湖畔派”的代表。——译注

题，直到他的远离城市投向大自然怀抱的主题，都是属于浪漫主义之前，甚至前浪漫主义之前的文学时代。

同时，巴丘什科夫这些传统主题的功能和表现，对于文学新时代都是很典型的。这在他最受欢迎的作品之一《我的家园》中表现得最明显，他修正了传统的书信体文学作品。

《我的家园》充满了对古希腊罗马艺术的回忆。但是，早期的巴丘什科夫对古希腊罗马艺术的征用——是文学的象征性，是某种文化心理联想标志，其中出现的是诗歌主人公，而决不是地方风情。《我的家园》中的主人公不是古希腊罗马的智者，享乐主义者，而是现代人，是投射到贺拉斯的传统上的现代人。但是，同时，这就是巴丘什科夫、阿那克里翁、提布卢斯、贺拉斯那种"诗歌气质"。这种观念即使在友谊书信体的作品的范围里也是一个新鲜事，它为"抒情主人公"这一概念提供了产生的前提条件。在《我的家园》里我们看到了抒情主人公"不完全的"客观性：是沉湎于贺拉斯式的孤独、爱情、友谊诗歌之中的懒散的智者。这是一种独特的比喻体系，它美化了抒情主人公"我"的精神面貌，而在这背后却蕴含着诗人本人的个性。

300 ·

《我的家园》在很多方面决定着卡拉姆津型的友谊书信体作品的进一步发展。例如，茹科夫斯基虽然绝对不会同意巴丘什科夫早期诗歌中那种享乐主义和色情的意向，但是《我的家园》中的抒情主人公的面目却与卡拉姆津年轻的继承者的自由主义倾向相吻合，确立了对精神自由的崇拜。这部作品已经处于同希什科夫派论战新阶段的前夕，在这场新阶段的论战中巴丘什科夫对"诗人"的理解，看来具有深刻的思想意义。

这个新阶段始于1800年代，当时拿破仑所发动的战争加剧了国内政治和思想形势，而且唤起了高涨的爱国主义情感。在这些情绪高涨的浪潮中，以希什科夫为首的保守派的气焰也甚嚣尘上，不过这时与之相对抗的已经是崭新的一代。1809年，巴丘什科夫以作品《列塔河岸上的幽灵》参与了辩论，这是反对希什科夫派最重要的也是最奏效的一次抨击。

《列塔河岸上的幽灵》是在希什科夫派文学创作热情高涨的时期发表的。1810年，他正着手确立自己新观点的尝试，发表了《来自拉格尔帕两篇文章的翻译》。这篇文章的发表，引发出 Д. 达什科夫两篇著名的论辩性文章：《论来自拉格尔帕两篇文章的译文》和《论反对批评的最简便方法》(1811)。在这里，语言学的争论直接转变为文化——思想的争论。希什科夫公然谴责自己的对立面破坏了民族和宗教的基础。为了回敬希什科夫的指责，达什科夫论证了关于俄语作为独立于教会斯拉夫语之外的语言命题，并责备他思想落后、敌视真正的文明。后来，B. 普希金的《致茹科夫斯



茹科夫斯基像

A. A. 弗洛罗夫根据 П. Ф. 索科洛夫的画制作的木刻

基》(1810)和《致达什科夫》两首书信体的讽刺诗,继续进行了这场争论。在这两首诗里,两种抨击型的文学形象——老朽、愚昧、"保守者"的面孔,和充满欧洲文明思想的真正的爱国者和革新家的面孔明确了起来。

在这些条件下,希什科夫实现了自己那派组织在形式上的联合,并于1811年成立了"俄罗斯语言爱好者座谈会"协会。协会的组织结构等级森严,分为四个等级:主席、正式会员、工作人员、名誉会员。参加的人有克雷洛夫、杰尔查文。此外,被选为名誉委员的还有对立面文学团体的首领卡拉姆津、德米特里耶夫。"座谈会"就这样的企图起着超于所有文学团体和小组之上的独特"科学院"的作用,并开始制订文学和语言的标准。

1812年的卫国战争对文学生活产生了重要影响,触及它最深层的基础。对作为历史、社会特殊现象的整个战争的思考,俄罗斯文学虽然开始得比较迟,但是,在战后最初十年启蒙历史文献中提出的尖锐的社会问题,诸如"自由和独裁"、"君主和人民"、"战争与和平"等,却已成为文学艺术研究的对象。所有这些都促使哲理文学体裁和政论文学体裁的繁荣。特别是"文学、科学、艺术爱好者自由协会"(1801—1825)极力推荐的那些作品及

其固有的社会政治理论体系，富有公民责任感的词汇和表述社会问题的直率，也都促进了这些文学体裁的繁荣。未来的十二月党人的文学起源，就扎根于这一传统之中。1812年Н.И.格列奇创办的刊物《祖国之子》，对十二月党人文学的诞生起着重要的作用。这些年里，格列奇的《祖国之子》，同“文学、科学和艺术爱好者自由协会”中反对希什科夫一翼保持着紧密的联系。战争一结束，这个刊物马上就发表了未来十二月党人文学家的诗歌和文章，其中就有Ф.格林卡在1808年发表的《俄罗斯军官书简，详述俄罗斯人1805—1815年反对法国人的进军》，该书简后来还补充描写了“1812至1815年国内和国外的战争”（八卷，1815—1816年）。

战争的经历给已经形成的文学年轻一代留下了深刻的印象。而且不断涌现和“新诗”流派一次又一次地展示了它们卓越的审美能力，而“座谈会”却发现自己作为思想中心的无权威性，“座谈会”的诗人们，甚至连衰老的杰尔查文也不例外，都不善于为表现战争而找到合适的文学形式。但是，茹科夫斯基却在《俄罗斯军营中的歌手》(1812)这首诗里找到了。这里战争时期俄罗斯爱国主义诗篇中的最高成就，受到人们广泛的欢迎。茹科夫斯基不是创作高级的颂诗，而是创作赞扬酒神的颂歌、庄严的赞歌，只是其中保存颂诗的表面形式，充实了亲切的富有个性特征的抒情内容。在《歌手》中，甚至还出现了反农奴制抒情诗的主题，赋予诗以乐观的情调。

对战争的感受，在巴丘什科夫的创作里却表述得有些不一样。他在书信体的诗歌《致达什科夫》(1813)里，公开宣布拒绝早期享乐主义抒情诗歌的传统。他的作品里注入了新的主题——人民贫困的主题。《致达什科夫》被人们视为巴丘什科夫诗歌创作的转折点。现在看来，在这首诗里开始了他经常性的主题——理想与现实脱节的主题。但是，诗人巴丘什科夫的创作方法本身并没有发生根本的变化。茹科夫斯基充满乐观主义的《歌手》，同巴丘什科夫书信体的颂歌《致达什科夫》中震撼人心的悲剧性的抒情主人公，是同一种文学意识典型化的产物。

像以前一样，社会问题进入巴丘什科夫的诗歌是通过主观感受、观察，完全符合规律地注入富有历史内容的沉思体的哀歌形式之中。这种类型的哀歌，其历史情节就像对历史文化联想、抒情性沉思、象征性的背景等系列的回忆呈现出来，这正是巴丘什科夫为发展俄罗斯文学而开创的，他的这一创作经验为今后的诗歌创作直到雷列耶的《沉思》所汲取。巴丘什科夫优秀的哀歌《朋友的影子》(1814)、《抢渡莱茵河1814》(1816—1817)、《在瑞典城堡的废墟上》(1814)，尤其是《濒临死亡的塔丝》(1817)，都属于这种类型的哀歌。这些作品都涂上了阴暗忧郁的色彩，但是，巴丘什科夫头十年的第二个五年的绝大多数的哀歌这一体裁，成为他这一时期创作的主

301·

导。他经历了个人的悲剧：这一时期爱情哀歌中所表现出来的失落主题，追求幸福不成的主题，背弃诺言的主题，几乎发展到了宗教式的听天由命的程度。然而，他同以前一样，与直接的自我抒情表述格格不入，他要创造一个心爱人的理想容貌。就像在《我的家园》中那样，他用象征性的古希腊诗歌的理念描写现实生活："然而欢乐和酒宴的瞬间喧嚣在哪里？/毁掉的酒杯还沉没在美酒中吗？/你的法国啤酒和我们的玫瑰在哪里？/你的家，幸福的家在哪里？……它在不幸的风暴中消逝了，/还有荨麻丛生的地方……"(《致友人》,1815 年)。

所不同的是，他现在坚持感情形象统一的原则，"审美"标准渗透到诗歌的所有成分中，从而发展为和谐的审美要求。由此便产生了著名的巴丘什科夫诗歌语言的和谐性和"意大利式音响"，遵循了旋律运动的规则，于是就具备了创造完整的、内部优美的理想和谐的诗歌世界的前提条件。而这个世界却可以获得独立存在的权利。这正是希腊经典的文化艺术世界。巴丘什科夫在头十年里并没有把它当作比喻、隐喻来运用，而是把它当作客观的，虽然是过去的现实来再现，来描写。他是用温克尔曼、早期的歌德和席勒的眼光来看待这一世界，这是一个令人高兴的世界，是自然感情乃至意识的世界(《巴克坎忒斯》[1]，发表于 1817 年，引自《希腊诗选》，1817—1848 年)，这是对被情欲和历史大动荡所撕碎的现代世界的写照。这就是巴丘什科夫的创作倾向，他的创作以其个人悲剧而告终(诗人的精神病痛和重病前夕创作的晚年具有深刻悲观主义的诗歌)。巴丘什科夫的演变是逐渐的，还是在 1815 年，当他参加"阿尔扎玛斯"文学团体的时候开始的，那时，"阿尔扎玛斯"与希什科夫的"座谈会"辩论处于最后阶段。

"不知名者们的阿尔扎玛斯社团"的产生，是作为对"座谈会"的直接摹拟性的讽刺，是模仿它的一种组织形式。希什科夫在卡拉姆津的文学团体里竭力推广讽刺摹拟性作品，直接为"滑稽表演协会"类型的产生准备了条件——创立这一"协会"的直接原因是 A. 沙霍夫斯基的喜剧《利佩茨克的矿泉》(1815)。在这部喜剧里"叙事诗作者"茹科夫斯基受到了嘲讽。而创立"阿尔扎马斯"则是一种回击的行动。参加该社团的有茹科夫斯基本人，还有Д. 达什科夫，布卢多夫、B. 普希金、维亚泽姆斯基、巴丘什科夫以及年轻的 A. 普希金等。

"阿尔扎马斯"社团所强调的"反宗教性"，是在特别滑稽地反对"座谈会"的宗教仪式的时期成熟起来的。故意召开隐蔽的会议(与"座谈会"公

---

① 古罗马酒神女祭司。——译注

开的会议针锋相对），这在"会议纪要"里得到了反映。"会议纪要"是茹科夫斯基用嬉戏的六音步长短诗格（一种仿古诗体）写成的。这种格律诗是要强调该社团活动的娱乐性质。接受新成员的手续本身讽喻摹拟性地同存在于法国科学院中接受新成员的传统做法有着联系，在那里新当选的成员，在占有死去的成员的空缺的时候，必须颂扬他的前任。"阿尔扎马斯"新的成员要对"座谈会"中一个"活着的亡人"诵读"讽喻性的褒文"。从"阿尔扎马斯"社团生活中发展起来的巴丘什科夫讽刺诗《俄罗斯语言爱好者座谈会中的歌手》，和茹科夫斯基改编的《俄罗斯军营中的歌手》，是最早以诗歌的形式首先预告了这种宗教仪式。《俄罗斯语言爱好者座谈会中的歌手》与《莱茵河上的幽灵》一起成为"阿尔扎马斯"社团"讽刺精神"最重要的产物。第三首著名的讽刺诗要数 A. 沃伊科夫的《疯人之家》（1814—1838）。所有这些讽刺作品都是以短诗集的形式出版的，这同短诗体裁传统的发展紧密相连。这种短诗体裁在十至二十年代发展到最繁荣的时期，特别是在"阿尔扎马斯"成员维亚泽姆斯基和 A. 普希金的创作里体现得最为突出。

302 ·

"阿尔扎马斯"同"座谈会"的斗争促进了俄罗斯浪漫主义文学的形成。然而，这两个流派的世界观的基础却很复杂。"座谈会"以古典主义传统为目标，有前浪漫主义的全部特点：环境、忧郁、向往宗教（尽管正被明智人所缩小）和民族风土人情、民间诗歌。与之相反，"阿尔扎马斯"则进一步声明自己是浪漫主义的捍卫者，竭力宣扬启蒙主义思想：词汇的纯理性主义的准确性，对宗教的冷漠，甚至怀疑主义和主张政治思想自由。"法国的"政治定向，明显地表现在 B. 普希金、早期的维亚泽姆斯基和皇村时期的 A. 普希金的创作里。多种美学思想的渗透，是文学飞速发展时代的特点，然而已形成的文学流派的美学标准并不适应这些美学思想。

头十年代末和二十年代初，茹科夫斯基的创作，似乎是各种文学美学思想发展趋势的集中体现。它终结了俄罗斯前浪漫主义的发展，同时也开创了俄罗斯的浪漫主义，表明俄罗斯浪漫主义时期的开端。这个时期，茹科夫斯基的浪漫主义倾向尤其明显。从体裁角度看，他的创作几乎没有什么变化，但是已经找到了体裁的新形式。无论在诗歌结构或者在诗歌语言方面都有了很大的进步。茹科夫斯基所经受的深刻的个人悲剧——与 M. 普罗斯塔索娃离婚以及她的出嫁和早逝，无不强化了他的诗歌特点，听天由命的情调越来越带有明显的宗教和神秘的色彩。

这一特色明显地表现在茹科夫斯基在这一时期创作的最典型的抒情诗《吊唁维尔塔姆贝格女皇陛下逝世》（1819）、《拉玛鲁克》（1821）中，"两个世界"的主题是以特殊的哲学变体出现的：阴间的生活是一种苦难，但是在阴间的生活中却蕴藏着令人兴奋的力量，它为人们开辟通向天堂的道路。同

样，尘世中的美好的生活，也是另一个美好世界存在的保证。于是由此便产生了一种独特的语义负荷，它沉甸甸地落在茹科夫斯基所固有的文学主题和抒情主题之上：回忆和“昔日神圣的”的主题。同时也由此产生了最优美的结构，这种优美只能通过直接的感受才能认识，它没有文学和语言的等价物，这里没有语言可以表达，只能意会（《难以表达》，1819 年）。茹科夫斯基的诗歌语言现在正是产生于这个“附加的和潜在意思的光圈”中。而且很可能，同这一点相连的是作者追求外表的朴实，拒绝过多的修饰，有时甚至不注重韵脚。于是就创作出晚期的歌词、浪漫诗，其中包括他的一首隐秘诗《1823 年 3 月 9 日》——同 M. 普罗塔索娃最后一次约会的回忆。这里，在言简意赅和几乎是散文式的文学外壳的后面，揭示了贯穿全诗的寂静主旋律（女主人公的逝世——“默默不语”的天使的离去），并通过最后几行诗把它表现了出来：“天空的星辰多美啊！/多么寂静的夜啊！……”从而揭示了象征的本质——要投身到永恒的和谐的世界中去，这已经是浪漫主义抒情诗的语言了。

我们在茹科夫斯基头十年代末和二十年代创作中看到了类似的系列主题。他在最初走上文学道路的时候，最喜欢读毕尔格[①]和席勒的作品。当时，他从席勒的作品中吸取故事情节（《骑士托更布尔格》，1818 年；《奖杯》，1831 年）；从歌德作品中吸取故事情节（《渔夫》，1818 年）；从司各特的作品中吸取故事情节（《斯马和戈里姆的锁链或者是伊万的黄昏》1822 年），从乌兰德[②]那里吸收故事情节（《阿隆索》，1831 年）。一句话，他就是从这些浪漫主义作品或者被解释为浪漫主义作家（歌德和席勒）吸取故事情节，并从多方面创作一种抒情诗的氛围：两个亲人的灵魂的结合是永远不能实现的。在《阿隆索》中，这一主题在“永别”的文学情节发展中达到了高潮。这些叙事诗极其朴实，也是极其静态的，但是，所表现的悲剧性未必不如“可怕的”早期叙事诗稿。它们没有净化，它们把主人公（和读者）置于“疲惫不堪的”紧张期待中。同这些主题相应的，还有茹科夫斯基其他翻译作品，诸如译著拜论的《锡隆的囚徒》（1820）。拜伦的本性与茹科夫斯基是格格不入的，他不安分，喜欢反抗，追求个人的奋斗目标。

茹科夫斯基在俄国诗歌发展史中的作用确实不可估量，他是前浪漫主义的终结者，同时又是浪漫主义抒情诗的开创者。借助于茹科夫斯基的诗歌，并通过他，俄罗斯文学认识了西方许多伟大的艺术家，首先当推席勒，他是作为浪漫主义诗人被俄罗斯人所接受的。茹科夫斯基的诗歌同卡拉姆

---

① 毕尔格（1744—1794），德国诗人。——译注
② 乌兰德（1787—1862），德国诗人。——译注

津的散文一样，是在两种文化、两种文学背景上产生的。茹科夫斯基成为“世纪之交”和“新世纪确立”时期文学发展的制高点和最集中的体现。十九世纪初在俄罗斯文学史上是极其重要的时期，它直接为普希金时期的俄罗斯文学准备了条件。

3. 克雷洛夫

在十九世纪头二十五年里，克雷洛夫（1769—1844）占有独一无二的地位。他出生于特列季亚科夫斯基逝世的那一年，他不仅比他的同时代人（赫拉斯科夫、冯维辛、拉季舍夫、杰尔查文、卡拉姆津、德米特里耶夫）活得长久，而且也比普希金时期的许多作家（雷列耶夫、格里鲍耶陀夫、韦涅维季诺夫、杰利维格、格涅季奇、普希金和莱蒙托夫）活得久。他与巴拉廷斯基同一年逝世。《纨袴少年》和《钦差大臣》在当时都是轰动的文学事件，就像叶卡捷琳娜二世与诺维科夫的争论，或者像斯拉夫派与西欧派的争论一样。克雷洛夫整整活了七十五岁，这期间，俄罗斯古典文学经历了“古典主义”、“感伤主义”、“前浪漫主义”、“浪漫主义”并进入现实主义的发展阶段。克雷洛夫创作这一“跨界线”的特点，我们在分析其作品，特别是寓言诗的时候，必须要充分考虑到。

果戈理充分肯定了克雷洛夫寓言诗非同寻常的创新特点：“他选择了大家藐视的古老的寓言形式，然而他却善于通过寓言使自己成为人民的诗人……谁要把他们叫做寓言家，那就大错特错了，拉封丹、德米特里耶夫还有伊兹梅洛夫都是真正意义上的寓言家，而克雷洛夫的寓言则是人民的宝贵财富……他的任何一篇寓言都具有深刻的历史渊源……他的寓言对谁都有教益，从高层的国家元首到下层的劳动者……”

人民性问题在十九世纪最初的十年里，无论是对古典主义最后的勇士们，对感伤主义者还是对浪漫主义者，都是很重要的问题。但是，克雷洛夫却不愿受这些或那些文学流派和团体观点的限制。比如，他能淋漓尽致地嘲讽“俄罗斯语言爱好者座谈会”中的一些会议，尽管他自己也是这个文学协会的成员（寓言《杰米扬的鱼汤》[①]）。他对地道的感伤主义文学的珍品，如家庭饲养室”里的“鸽子友谊”（寓言《两只鸽子》）并不陌生，同时他也能够通过对“后院”的“厩肥和吵架”的描写使德米特里耶夫寓言教育出来的那些感伤主义者感到震惊。

---

① 《杰米扬的鱼汤》是克雷洛夫的寓言之一，意思是“硬让人吃的东西”。——译注



克雷洛夫
乌特金根据基普连斯基的画所作的木刻

因此寓言作家克雷洛夫极力唤醒俄罗斯社会，要它认识到过去的方法在描写人的精神方面是很不够的，必须采取更加全面果断的措施，因为十八与十九世纪之交这个历史时期，“俄罗斯人”已经不能等同于“俄罗斯贵族”、“多愁善感的个性”了。

人民性问题向俄罗斯作家提出的任务是要克服他们自己世界观的阶级局限，转到“人民观点”上来。拉季舍夫是比当时的所有人更能用人民的眼光看待十八世纪自己出身的那个阶段的代表人物。但是，他的“人民的观点”没有得到、而且也不可能得到完全相等的艺术表现。至于寓言作家克雷洛夫，那就不同了，他却能够十分明确和令人信服地解决这个任务。 · 304

克雷洛夫选择“寓言”这个体裁，似乎是同人民性问题紧密相连的，因为这意味着他要寻找表现“人民观点”的类似的艺术形式。普希金在列蒙特翻译的《克雷洛夫寓言》译本序言中指出：机智、淋漓尽致的戏谑、嘲讽、生动的表现方法，犹如指出了“我们道德上的特点”，正是在这个意义上，普希金认为克雷洛夫是“俄罗斯人民精神的代表”。克雷洛夫的创作在这里为十八世纪那种被人们称之为“讽刺”或者“嘲弄”强劲的文学传统作了总结（由丘尔科夫的长篇小说《嘲讽或者斯拉夫和童话》而得名）。这一传统既

体现在诗歌（戏谑长诗、讽刺性摹拟作品）中，也体现在散文（艾明、丘尔科夫的小说以及一般的讽刺杂志）中。克雷洛夫还以自己的散文成为这一传统的最新和最大代表。这一传统使讽刺叙事语气成为十九世纪最重要的文学成就之一。

早就有人（如 H. 斯捷潘诺夫、A. 索科洛夫）指出克雷洛夫的寓言同他的喜剧、新闻报道、讽刺小说之间有着深刻的联系。这种联系可以在有些主题相一致上感觉到（如同《精灵邮报》、《卡伊博姆》），而且更重要的，是在“艺术风格上”使人感觉到：克雷洛夫寓言中的对话同他的喜剧有着血缘关系，这些对话形式的三十个寓言故事，宛如小型戏剧作品的“场景”，极易改编成“剧本”（扎帕多夫语）。

当然，如果克雷洛夫没有成为伟大的寓言作家的话，那么他的诙谐悲剧《特鲁姆夫或者波特锡帕》（1800）、喜剧《大馅饼》（1802）、《摩登小铺子》（1806）、《女儿经》（1807），也会在俄罗斯文学和戏剧史上保存下来。无情地、淋漓尽致地嘲笑那种抽象的（古典主义和和感伤主义）生活态度，故意在一部作品里制造“高级社会现实”和“低级社会现实”的冲突，创作省城和外省贵族、仆人、农民的鲜明形象（在 1812 年前夕尤为重要）以及企图教会俄罗斯社会各界按照俄罗斯的方式表现“高兴和忧伤的良好愿望，所有这些都使克雷洛夫的戏剧作品成为当时文学生活中引人注目的现象。然而，作为艺术家的克雷洛夫的最高成就，不是他的讽刺杂志和小说，不是他的戏剧讽刺摹拟作品，也不是他的颇具特色的喜剧，而是他的寓言。

寓言这一文学体裁传统要追溯到远古时代。十八世纪俄罗斯文学中寓言这种形式早为罗蒙诺索夫、特列季亚科夫斯基、苏马罗科夫、И. 迈科夫、赫拉斯科夫、赫姆尼采尔、德米特里耶夫等文学大师所熟悉，基本上形成了古典主义和感伤主义两种类型的寓言。古典主义的寓言其代表人物是苏马罗科夫和 И. 迈科夫等，是建立在“高级文体”和“低级文体”的尖锐冲突之上的，这种冲突表达了“善行和罪恶”的冲突，理想和现实的冲突。感伤主义的寓言（其代表人物为 M. H. 穆拉维约夫、德米特里耶夫等）在确认上述矛盾冲突的基础上，主要是借助优美、诙谐、尖刻的抒情语体嘲笑罪恶。

不管怎样，两种流派的寓言观点毕竟还是相似的。果戈理发现，寓言体裁在古典主义和感伤主义文学观念体系中“都是被人瞧不起的”（“几乎被视为儿童玩具”）。寓言的而不是正面的（如高级文体的作品中）表达政治道德理想在当时的人们看来是最明显的缺点：寓言滑稽可笑地寓意深刻地表现了“不应该怎样生活”，却不能创作出同样深刻的“应该怎样生活”的图景。依照这一观点，寓言是不能同颂诗、讽刺诗和悲剧（古典主义）、书信体作品、歌词、叙事诗、“沉思体文学”（感伤主义）相匹敌。人们常常这样说，

寓言是一种通俗易懂、老百姓喜闻乐见的文学形式，属于“茶余饭后”的文学系列。然而，果戈理却指出，克雷洛夫使寓言成为“人民智慧结晶的大书”，他直接把人民大众的注意力吸引到这种体裁上来，要把它置于古典主义、感伤主义之外的一种独特的文学体裁等级。

如果说，苏马罗科夫以自己的创作（悲剧、颂诗、讽刺诗、抒情诗、寓言、喜剧、哲学论文）的总和来表现自己的形象世界的话，那么克雷洛夫就是通过他生前出版的九卷集的寓言，就“自己心爱的观点”向读者作了完美的总结（巴拉廷斯基语）。克雷洛夫的寓言蕴含着真正丰富的内容。普列特尼奥夫写道：“私生活中的人，社会活动中的公民，影响我们精神的大自然，赴汤蹈火的激情，古怪的癖性，令人震惊的行为、罪恶，发自内心的善行，永恒明智的习俗等等，所有这些都进入了他的研究领域。”

寓言之所以成为一种最佳的文学体裁，那是因为它不仅使克雷洛夫有可能创作出表现俄罗斯社会现实和民族观点的包罗万象的艺术形象，而且也使他有可能创作出全体人民所熟悉的综合形象。根据人民的需要，通过“明智——通俗”的术语以表现看待事物的敏锐观点（如果可以这样表述的话），并以总括性的语言作为圆满的结尾，而这种总结性的语言是从所描绘的寓言情境中直接和自然而然地引申出来的。这正是寓言作家克雷洛夫创作方法的基本特征。像人民性这样重要的美学和世界观的范畴，通过克雷洛夫的寓言得到了很好的体现，这是他的艺术思想赖以“存在的载体”。

克雷洛夫的人民性在反映1812年卫国战争主题的寓言（《乌鸦和母鸡》、《狼落狗舍》、《梭子鱼和猫》、《分界线》、《车队》、《猫和厨子》）中，表现得最突出，也最深刻。

克雷洛夫早在列·托尔斯泰以前，就开始从人民的道德观出发，阐明俄罗斯战胜拿破仑的原因，并把它与官方的说法对立起来。在寓言《金翅雀和刺猬》（1814）里，克雷洛夫以质朴的戏谑手法拒绝“歌颂”亚历山大一世打败法国侵略者的功绩，而是去颂扬作为人民统帅的库图佐夫，这绝非偶然。

尽管克雷洛夫的创作与世界寓言传统有着千丝万缕的联系，但它毕竟别具一格，独一无二。这是显而易见的。如果说，克雷洛夫曾经向拉封丹学习的话，也就是像他的前辈那样，从中汲取一些故事情节、寓言外部结构形式和对个别细节的加工等，因此，正像列斯科夫所指出的：“克雷洛夫在运用正确的比较方法上，是‘真正的俄罗斯人’，他的诗学出发点是不相同的。”在最新的学术著作里，苏联的文学史家卓有成效地揭示这种差异。“俄罗斯寓言作家首先关注的是绘声绘色的场景描写、栩栩如生的细节描写以及运用语言刻画主人公的心理，为的是使人感到一切就像生活中真正

存在的那样”(波德加耶茨卡娅语)。

与拉封丹不同,克雷洛夫为每一个人物提供了最大限度表现自己的舞台。与其说,他指出了他们的这些或者那些缺点,不如说,他把他们的缺点生动地展现了出来。“假如说,拉封丹的寓言倾心于抒情诗(哀诗,讽刺短诗)形式,那么克雷洛夫的寓言则变成戏剧舞台,成为有人物、有性格、富有诗意的话剧。”(别林斯基语)

克雷洛夫寓言的这些特点证明俄罗斯寓言作家在艺术方法上表现出来的深厚的现实主义基础(这里表明他与拉封丹一个重要的不同点,拉封丹始终是一个古典主义作家)。克雷洛夫寓言的戏剧化特点,不只是由于他自己酷爱戏剧创作的癖好所致(众所周知,他灵魂深处确实认为自己是个大戏剧家,只不过没有得到人们的理解和应有的评价),而且也是因为他的寓言成为真实地现实主义地表现作者对他所创作的戏剧场景进行评论的最合适的表现形式,缺点、恶习,经过嘲笑、讽刺,就会自行消失。

在克雷洛夫以前的俄罗斯寓言作家和诗人那里,我们还没有发现如此坚定如此彻底地批评抽象理解生活的观点、主观片面地表现人的方法。如果对古典主义作家来说,人民往往被看成接受“人道”呵护的或接受启蒙主义影响的“愚昧群众”;对于感伤主义作家来说,人民只是他们怜悯情感的一个附着点,对于浪漫主义作家来说,人民是一种极大的自发力(像大自然现象和神灵那样强大无比),在被奴役的个人心灵上唤起一种抗争的激情;如果对于上述这些流派中任何一个代表来说,人民是艺术表现的“对象”的话,那么克雷洛夫则敢于把人民的意识变成艺术体系中高尚的珍品:在他的寓言里,人民的思想是艺术表现的“主体”,是最高的法官,他会对现实作出非常明智的令人振奋的判决或者作出无情的判决。克雷洛夫的寓言作品在他的前辈们没有摆脱的冗长的道德说教和“幻想”的程式上,打开了一个很大的缺口,从而为未来的现实主义铺平了道路。

克雷洛夫的现实主义最明显地表现在寓言的语言上。在古典主义作家的寓言中俗语语句占据上风(只要把克雷洛夫的寓言同特列季亚科夫斯基和苏马罗科夫的寓言作比较就足够了)。感伤主义作家虽然提高了古典主义粗俗语的质量,但是依然要求遵守“文体统一”的原则(只是现在所谓的新要求,是要让读者读了以后感到“轻松愉快”)。克雷洛夫在寓言里所要表现的标准都要比古典主义和感伤主义的标准高。不,他并没有全部否定他们所提出的一些标准,俗语语句和“改良了的”粗俗语在他的寓言里也都有,只不过这都是由内容来决定的。整个人民的思想形象,绝不可能只用文雅团体的语言或者只用“先诺”小酒馆里的庄稼人的语言就能表达好的,一丝不苟的德米特里耶夫,就是这样对俗语作了说明。正是在这个意义

306 ·

上，克雷洛夫的寓言同伊兹梅洛夫的寓言截然不同，按照别林斯基看法，伊兹梅洛夫的寓言是“以某种粗里粗气风格使读者为之倾倒”。

在克雷洛夫那里，没有对“卑劣”现实生活那种猎奇态度。在他的寓言里既没有“粗俗”，也没有“庸俗”。在他的寓言作品中首先令人信服地实现了主人公道德心理上表现出来的言语差别。

这样或者那样的人类生活领域，都通过语言“外衣”在克雷洛夫的寓言里得到反映（当然是连同其对世界的思考），然而同样也必须通过“语言外壳”，只有这种对待语言的态度才能创作出体现“人民智慧的作品”。克雷洛夫寓言中常常出现的许多谚语和俗语并不是他现实主义寓言语言上的人民性最有说服力的证明，而其最富说服力的证明，则是寓言作家自己创作的一行行语句都成了谚语和俗语。

还在十九世纪第一个十年里克雷洛夫就已经享誉世界。1825 年，他的寓言的法文译本和英文译本同时在巴黎出版，由雷蒙特作序。前面曾经提到过的 A. 普希金撰写的文章，对这些译本作了评论。

4. 俄罗斯浪漫主义文学特征与十二月党人的文学

二十年代初，浪漫主义在俄罗斯文学流派的论战中占有重要的一席之地，或多或少地体现了丰富的民族特色。要是把这种特色概括为某种特点或者许多特点的总和，那将是非常轻率的。要是把俄罗斯的浪漫主义同欧洲文学中较为“悠久的浪漫主义”作一个比较，那么我们就会很清楚地看到俄罗斯浪漫主义发展的过程、方向、速度和强度。

这种发展的强劲势头，我们曾在俄罗斯浪漫主义产生的历史前提条件——十八世纪最后十年和十九世纪第一个十年这一节中作过考察。当时正是前浪漫主义、感伤主义和古典主义文学流派交叉发展的时期。过高评价理智、夸大感情、崇拜自然和自然人、哀婉忧郁和享乐主义同表现在诗学范畴中的系统论和纯理性主义联结在一起。于是文风得到了整顿，体裁得到了规范（主要应该归功于卡拉姆津及其继承者），为了使语言更加“和谐准确”（普希金给茹科夫斯基和巴丘什科夫莫基的文学流派创作特点所下的定语），曾经开展了同语言中出现的过多的比喻和修饰现象作斗争。

这种发展的速度对更加成熟阶段的俄罗斯浪漫主义产生了影响。

在本卷的概述里，我们曾经指出，西欧的浪漫主义运动首先是产生于德国文学中，它是在“全面和完整”的旗帜下展开的。当时出现了一种把许多相互隔绝的现象诸如自然哲学理论中的浪漫主义、心理学中的浪漫主义、社会学中的浪漫主义、个人和社会心理学中的浪漫主义，当然也包括艺术

思维中的浪漫主义集中起来，进行综合研究的倾向，似乎要宣布新生活的开始：人希望同自然融合，个人、个体希望同全体、人民融合，直观的认识同逻辑认识融合，人精神中的下意识同高层次的反思和理智融合。许多对立面的相互关系，虽然乍看起来是对立的，但是趋于融合的倾向却产生了浪漫主义特殊的感性光谱，色彩鲜艳，五彩缤纷，具有明朗的乐观情调。只不过，由于各方面的冲突加剧，它们逐渐变成二律背反态势。寻求综合的思想融解于疏远和斗争的思想里，可是乐观主义情感让位给失望的悲观主义的情感。

浪漫主义的两个发展阶段——最初的阶段和最后的阶段，对于俄罗斯浪漫主义来说，并不陌生，然而它却加快了整个浪漫主义运动的发展。总结的形式是在最初的形式繁荣之前出现的，过渡阶段的形式很快就草草结束了或者说迅速衰落了。以西欧文学为背景而发展起来的俄罗斯浪漫主义，看起来几乎与西欧的浪漫主义同时产生，也或多或少富于理想，它在内容的丰富、流派分支的繁多、情境的宽广上不如西欧的浪漫主义，然而它在某些最终的成果上却优于西欧的浪漫主义。

307・ 索莫夫(1793—1833)撰写的论文《论浪漫主义诗歌》(1823)，是俄罗斯浪漫主义自觉意识最早的尝试之一，索莫夫是一位散文作家、新闻工作者、批评家、"文学、科学、艺术爱好者自由协会"的成员，与十二月党人保持着亲密的关系。索莫夫的论文所提出的任务比起斯达尔夫人在《论德国》(1813)一书中论述的"欧洲各民族的新型艺术——浪漫主义比古典主义艺术优越的"观点要晚十年。但是，可惜不是适时的模仿。索莫夫在论文的头两部分里遵循斯达尔夫人书中的精神，修改了其中的重要理论，并论述了西欧的许多文学。他在论文的第三部分转而论述了俄罗斯原始浪漫主义的形式，他是根据民族统一的精神研究这种形式的。俄罗斯各式各样的地理环境、人种地域及其多种多样的宗教和神话(其中也包括伊斯兰教)，使批评家在祖国看到了西方文化传统与东方传统的相联系的结合点和"枢纽"以及往昔各种不同的历史时代——所有这些方面的因素构成了俄罗斯民族统一的形象以及与之相适应的统一的俄罗斯浪漫主义诗歌的前景，"不是模仿的，而是有别于他国的独立的浪漫主义诗歌"。

索莫夫不仅引用哲学的和认识论的范畴(类似认识过程中直观和理念)以构成浪漫主义的概念，而且还运用数量、尺度加以说明，使其更加可感可见。他常常拿着一张张地图或历史图表(以此表现俄罗斯浪漫主义思维的纯理性风格，特别是它产生的最初阶段)，而且还要把它们连接成统一而完整的概念。

然而，俄罗斯的浪漫主义很快便对他所追求的完整性产生了怀疑。从

格涅季奇到杰利维格和巴拉廷斯基的田园诗，就展现了这一过程（往常，这一传统就由大型的文学体裁，诸如中篇小说和长篇小说所继承，比如，要是想起果戈理的《旧式地主》或者冈察洛夫的《奥勃洛莫夫》就一目了然了）。

一般说来，田园诗的迅猛发展是俄罗斯前浪漫主义和浪漫主义时代（B. 茹科夫斯基、Ф. 格林卡、帕纳耶夫等作家）最典型的特征，因为它把浪漫主义同感伤主义，甚至同古典主义的形式重新明显地联系起来了。但是俄罗斯作家通过田园诗的发展渠道所取得的成果却完全不是安逸恬静的。根据黑格尔的观点，田园诗"是同一切深层次的、普遍的精神生活和道德生活利益格格不入的，而且它描写的是纯真的人"。

《美的科学经验》(1825)的作者、俄罗斯美学家 A. 加利奇认为，田园诗是一幅描写"原始的、没有被玷污的本能活动的图画"。需求适度、希望明确、毫无私心杂念，从而导致人类相互关系的和谐和稳定。这种关系正是田园诗式生活状态的典型特征。H. 格涅季奇(1784—1833)在《渔夫》这首诗中所描写的就是这种生活状态。

1821 年格涅季奇创作的这首田园诗可以看作索莫夫浪漫主义原则的典型作品，其中所描写的俄罗斯生活是以独特的、决非神话式的面貌出现的，"既没有达佛尼斯[①]也没有赫洛亚[②]"(引自诗歌作者序言)，也就是说，既没有古希腊的环境、痕迹，也没有对古典主义田园诗的模仿。但是这同样是完整的生活。在这里，一代代人的感情——年轻一代渔夫诗一般的激情，老一代渔夫极为丰富的实际劳动技巧连接在一起；祖国的古老传说和新的可供居住土地的关怀联系在一起（田园诗的情节是在彼得堡附近的"涅夫斯基岛上"展开的）。不同阶层的人——渔夫、放牧者、"俄罗斯剽悍的士兵"，而且还有"善良的贵族"，给俄罗斯渔夫馈赠渔网、芦笛的俄罗斯官吏等的利益的一致，这就是田园诗结局中所表现出的团结统一的象征。虽然没有摆脱神话的外衣，然而却摆脱了蕴含的神话内容：格涅季奇把早先古希腊乃至荷马时代的情调用到描写俄罗斯生活、塑造俄罗斯渔民形象上。与古希腊文化保持亲密关系的构想是有意义的，也是很有原则的，因为根据作者的考虑，俄罗斯生活不仅是自然的、新开始的一种真正的客观存在，而且也是某种崭新历史最初的和谐阶段。

从《俄罗斯民间田园诗初期的创作经验》，到杰利维格(1798—1831)的田园诗《黄金时代的终结》，也就是几年的时间，但是情况发展变化是多么大啊！田园诗的形式上出现了上升时期或者终结时期的状态。杰利维格构

---

①② 希腊爱情小说《达佛尼斯与赫洛亚》的主人公。——译注

想的作品名称就以纲领性的形式表述了一个武断的结论："这是真正的'黄金时代的终结'。"在自然、无邪、纯真的生活里有着罪恶和痛苦的种子，温柔和多愁善感的人们遭受着苦难和死亡，因此牧人的歌声中充满着忧伤和悲痛。牧人阿玛里拉的个人悲剧，由于旅行者对这几首哀诗的关注而上升到世界历史概括的高度：本来，他是一个流浪者，要从遥远的地方到阿拉基亚——尘世幸福最后的一个庇护所（"最后的幸福就是在死者那里作客"）去，但是，尘世的居民却遭受了命运的打击。而且这些打击并不是偶然的，而是各族人民在自然发展中不可避免地出现的悲剧，不可避免地丧失了最初的和谐。根据作者的看法，这种变化是不可阻挡的，犹如人或者人的生物性的哀世一样。（"快乐和幸福/与初恋很相似。/死者一生只有一次/能够尽情享受处女的甜美！"）如果说《渔夫》与古希腊荷马的创作有着相似之处的话，那么《黄金时代的终结》在总体上却同莎士比亚的创作很相似：杰利维格在田园诗的"附注"里坚持写了阿玛里拉的发疯和死亡，其中蕴含着"类似对莎士比亚描写奥菲莉死亡的模仿"。我们在这里要提醒大家注意，莎士比亚的描写一般被认为反田园诗的，属于悲剧性的，而莎士比亚自己则是新的、非古典主义艺术的体现，按照十九世纪头三十年的术语，即浪漫主义艺术的体现。

《黄金时代的终结》在坚持全人类精神方面是最彻底的。但是杰利维格却补充了大量的具体的具有民族特色的细节，不仅通过"俄罗斯的田园诗"《退伍兵》，而且也通过享有广泛声誉的"俄罗斯歌谣"表现民族特色。他在这些歌谣中所表现的人民生活的世界完全不是田园诗式的，也不都是统一的：其中既有诽谤人的地方，有"专门使坏说闲话的地方"，也有孤儿"受苦"或者强暴婚姻的地方，当然更有士兵妻子不堪重负的地方。歌谣的基调是苦闷，令人感到，歌谣中占主导地位的几乎不是体裁的形式，而是一种怨恨，人民的心灵好像在这种怨恨中完全流露出来了，人民埋怨生活不完美，埋怨恶劣的生存条件，埋怨生活的不和谐。

抒情诗通过各种不同的形式：哀歌型的抒情诗、哲理型的抒情诗、沉思体抒情诗、风景型的抒情诗，把在心理上、自然哲学上和形而上学上表现出来的那种不和谐固定了下来。П. 维亚泽姆斯基（1792—1878）的创作是最典型的例子。他是最早高举浪漫主义旗帜的诗人之一，几乎是首次把浪漫主义这一术语运用到俄罗斯文学生活（在1816年撰写的《奥扎洛夫选集的前言》中）。作为俄罗斯最早一篇浪漫主义宣言《来自维堡区或者瓦西里岛的出版商和经典作家之间的对话》（1824）的作者，维亚泽姆斯基在抒情诗中展现了浪漫主义典型主题宽广的光谱，强调了它们的极端不和谐和不协调。这里有激情波涛（《激动》，1820年）、主观感受的作用、感情的自欺

(《臆造的幸运者》,1825 年),当然也有失望(《愤怒》,1820 年)、烦恼、痛苦和"忧郁"(《忧郁》,1830 年 10 月)。维亚泽姆斯基把自己的《纳瓦尔喷泉》(1825)的内容比作人的激情("喷泉"指的不是别的,正是指被突然的激情鼓动起来的人),但是,这种自然景色的描写和地方风景画素描同泛神论的比喻很相似。此外,还有一种更高级的比喻:大自然崩塌场景的比喻,宇宙"矛盾现象"的展现,对立矛盾双方斗争而发出低沉、轰隆声的比喻。

十九世纪最初的十年,正是俄罗斯浪漫主义的初创时期,这一时期茹科夫斯基的叙事诗《柳德米拉》(1808)、《斯维特兰娜》(1808—1812)对确立俄罗斯浪漫主义起着极其重要的作用。这些叙事诗似乎把人置于两个世界的接壤处,置于与生活主宰力量的对质上。

П. 卡捷宁(1792—1853)把叙事诗的原则普及到下层俄罗斯生活领域中去,并以其特别粗俗"不拘一格"的形式表现出来(《娜塔莎》,1814 年,《杀人犯》,1815 年,《奥尔加》,1816 年)。但是,他又声明这一生活领域具有不完整性和二律背反性,换句话说,这就是它最初的浪漫主义特点。

然而,俄罗斯浪漫主义的轮廓,随着抒情叙事体的浪漫主义长诗的产生而日益明显地确定下来。发端于拜伦及其东方长诗的俄罗斯浪漫主义长诗,最完整地表现出其主导的结构原则:把中心人物的命运当作一个庄重的疏远过程去描写,并沿着作者的思路把它复制出来,换句话说,在抒情叙事中塑造作者形象。普希金《高加索的俘虏》(1822),奠定了浪漫主义长诗的基础。它赋予科兹洛夫(1779—1840),K. 雷列耶夫(1795—1826)这些不同类型的作家以巨大影响。科兹洛夫的《修道士》(1825)、雷列耶夫的《沃伊纳罗夫斯基》(1825)、A. 波多林斯基的《博尔斯基》(1829)、《逃亡者》(1831)以及其他许多作品,使得叙事长诗的发展有了保障,同时也使作为一种艺术现象的浪漫主义受到空前广泛的读者的欢迎。

叙事长诗的力量在于它受某种静止不动的感受或者冲突所限而展现主人公的命运:他或多或少经历了必不可少几个发展阶段,从原始的"平静"和通过解决冲突、争吵,通过化解由于朋友和心上人的背叛而产生的忧郁情绪达到和谐的关系,则更加尖锐的冲突形式——时而表现为犯罪,与周围人永远断绝关系,时而又表现为逃亡或者被驱逐出境。这是生动的而且是生活破裂后浪漫主义哲学的明显总结,这一总结更易为广大读者所接受。俄罗斯的长诗既不同于拜伦的长诗,也不同于莱蒙托夫的长诗,它十分勇敢地把主人公同冲突联系起来,简化了主题和情节的目的,马上把它们引到家庭幸福和国家制度上,像科兹洛夫在《修道士》中所表现的那样。但是,长诗却完全保存着非常紧张的浪漫主义激情,保存着它那不妥协的精神,或者准确地说,保存着情节发展的开放性和悲剧性,在一个"家庭"主题

· 309

和宗旨注定实现不了的情况下。还有一位同时代人发现《修道士》中的主人公"一点也不像拜伦的主人公",因为后者的主人公以"某种宿命论"为特点,他们很像古代的巨人,从"人类社会"中走了出来。然而,这并不妨碍科兹洛夫的主人公深刻而痛苦地经受"成为生活唯一需要的爱情悲剧"(《文学新闻》1825 年 8 月,第十三卷)。

社会公民性的主题——渴望家乡的解放、"荣誉和祖国的繁荣昌盛"的焦急的心情也不少见,像沃伊纳罗夫斯基作品中所表现的那样。主题尽管是社会性的,但是往往表现得很具体。复仇严格要求指向"暴君"及其走狗,而决不能指向全人类。复仇主题,一般作为心灵活动的集中反映,在其具体化的过程中,要保持紧张的激情,目标一致,决不动摇。这就是俄罗斯浪漫主义的特征之一,至少莱蒙托夫以前的浪漫主义是这样。

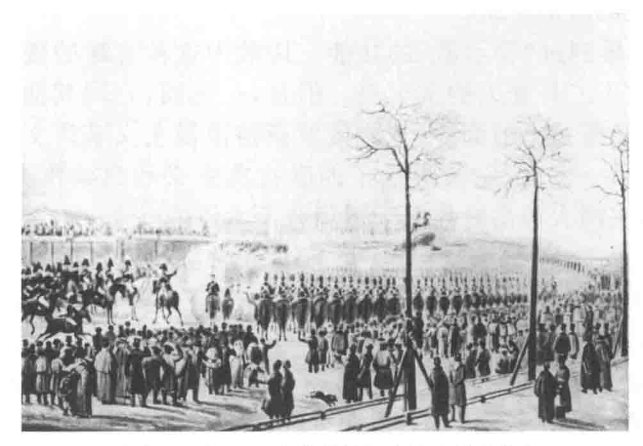
其实,浪漫主义长诗形式本身就是俄罗斯浪漫主义的一大成就,它是建立在具有不同特点、篇幅和风格的文本相互作用的基础上的(比如,长诗《沃伊纳罗夫斯基》是建立在六种文体因素——题词、献词、一个或几个主要人物形象生平的历史查询、长诗的主要部分和注释的相互作用之上,形成一个完整的形式)。多种不同文本的结构,不仅使叙事诗和抒情诗建立"联盟",实现了沿着作者叙事抒情的思路去演绎主人公命运的目的,虽然以某种方式重复了疏远的过程,而且给加工和解释材料特点增加了对话的基础。各种文体相互争辩又相互补充:历史事实的查询,往往遭到诗一般的叙述反驳,好像是在展现"诗歌"与"历史"的分歧,肯定了浪漫主义虚构的自由和强大力量(试比较一下维亚泽姆斯基在为《巴赫切萨拉伊的泪泉》撰写的《前言》中说:历史不应该轻信,而诗歌则相反)。同时,历史和民俗学的注解,在扩大对"生活"的艺术影响的时候,却对诗歌范畴中的封闭性保持中立。在一种体裁的框架内形成的意义和意思十分复杂的相互作用,恰恰是同关于浪漫主义忧郁的倾向和独自的观念相矛盾的。

浪漫主义长诗在俄罗斯的浪漫主义文学中起着主导的结构作用,因为浪漫主义的散文(A. A. 别斯图热夫、H. 波列沃依、H. 巴甫洛夫等)和戏剧(A. 霍米亚科夫、莱蒙托夫等)的发展,很大程度上是在叙事文学作品和戏剧的基础上,通过主要矛盾的移位和转换来实现的。但是这一过程开始得比较晚,是在二十年代末三十年代初,我们将在第九部分进行分析。

对二十年代俄罗斯文学的发展,其中包括对浪漫主义的形成起着最重要影响的政治因素,就是十二月党人的革命。十二月党人的意识形态对文学创作层面的折射,其过程很复杂,也很长。但是,我们不能忽视这样一个事实,它具有独特的文学表现形式。十二月党人的思想脉搏是通过很具体

的文学形式来表现的。人们往往把"文学中的十二月党人的革命思想"同文学作品之外的行政命令混淆起来，把一切艺术手法都看作从属于由十二月党人的意识形态引申出来的非文学目的。这个目标和任务似乎没有差别或者被置于"文体特征或者体裁特征一边"。其实，现实生活中的一切现象都是很复杂的。


・310



1825 年 12 月 14 日在彼得堡枢密院广场上的起义

水彩画 K. 科尔玛作 十九世纪三十年代 莫斯科国家艺术馆

雷列耶夫的名言"我不是诗人，而是公民"表现得再清楚不过了。当然，他是"公民"，然而他在这里还是诗人，而且是著名的诗人。

不言而喻，十二月革命党人文学就其本质而言，是存在"文学之外的目的的"，这是由第一批俄罗斯革命家的政治意识形态决定的。但是，其程度，或者准确地说，其形式及其对创作素材的影响却取决于多种原因，比如取决于作品的体裁、所提供的讲坛、修辞的宗旨等等。

"文学之外的目的"，在十二月革命党人纲领性的文献里记载得是再清楚、再直接不过了。在《幸福同盟》(1818)的条规里就明确宣称：诗歌的力量和完美就在于描写的生动，表现合乎时宜，更在于真实地描述"高尚的乐于行善的情感"；同时还宣称，"描写事物或者表述那种不能激发，而是削弱崇高思想的……情感是与诗歌的天赋不相称的"：十二月革命党人美学的典型特征，是具有"崇高的思想"，即开诚布公地要"培养公民精神和情感"。这种以条文的形式转述的文献，不仅措词严谨，而且伴以相应的语调，譬如说，用"专门性的警示信号"寓意深刻地理解"崇高"这个词的意义，它近似"热爱自由"、"革命"这样的概念(试比较雷列耶夫诗歌中的表述："我们心灵至死都保留着/崇高的思想和强烈果敢的精神。/我的朋友！年轻时燃起的/对全社会幸福的酷爱决不会徒劳)。"同时也建立了作品稳定的道路氛

311· 围(读者的立场也与之相适应):不是冷漠,而是积极地"与居心叵测"的人作斗争,蔑视毫无意义的琐事;决不热衷于语言上的标新立异和华而不实,但是要追求深刻的思想内涵等。在这些完整而严谨的表现中体现着十二月党人的美学特征,不过,要是把它同以前的俄罗斯文学分割开来理解,那是极其错误的。十二月党人正是在其"教诲"的条规里继承了俄罗斯启蒙主义和古典主义的教诲传统。

我们曾经提到过"警示语"的功能。诗歌中这种有趣的现象,首先十分广泛地出现在十二月党人的文学里。但是,一方面,它同其他诗歌文风(比如,正像金茨堡所指出的那样,它同俄罗斯前浪漫主义哀诗文风)的某种稳定性很相近;另一方面,它又继承了西欧古典主义和启蒙主义标准美学传统,其中包括法国大革命时代惯于运用政治术语的时尚。

十二月党人的革命运动促进了内容丰富的"信号语"层的创造(B. 戈夫曼论雷列耶夫著作中的术语)。这种蕴含丰富的"信号语"层——公民、自由、专制暴君、短剑、法、希望、社会福利等,确立了文学家和志同道合的读者之间一种永久性的相互理解的关系。"信号语"比以前含有更加准确、具体的政治意义,例如"希望",不只是一般的希望,而是抱有进行政治改革的希望(请看雷列耶夫的诗歌《沃伊纳罗夫斯基》:"一瞬间,我亲爱的祖国就永远被断送了/希望、幸福和宁静")。法,不是泛指的法律,而是想象中的从"自然人"不容剥夺的权利中引申出来的法,也就是说,依据当时的术语学,自然法是同"真理""正义"的概念很接近(请看雷列耶夫的《沃伦斯基》:"坚持为真理和法而斗争"等)。为了促进迅速传递思想,也是为了建立志同道合的文学家和读者之间一种半隐蔽的相互理解的联系,信号语确实成为自由爱好者团体的传播工具。从这个角度看,信号语的确是使文学作品从属于"非文学的目的"。但是,雷列耶夫创作(普希金酷爱自由的诗歌里也是一样)中的信号语已经融入相对稳定的修辞和体裁规范:这就是以罗蒙诺索夫和杰尔查文的颂诗为基础的颂诗;或者集上述传统同《圣经》主题、哀诗体因素(Φ. 格林卡《神圣诗歌经验》,1826)为一体而创作出来的赞美诗;或者是哀诗;或者是颂诗流派和讽刺诗流派的书信体诗歌(雷列耶夫的《致宠臣》,1820 年,《请原谅我的朋友基斯洛夫斯基和普里克隆斯基》,1817 年);或者是混合体裁的作品。但是,在所有的情况下,十二月党人的文学决不是"纯粹的"政治语言,而是文学流派和风格的语言。对于十二月党人来说,最典型的特征是文学流派的兼容性:俄罗斯古典主义和启蒙主义的唯理论与前浪漫主义多愁善感思想融合为一体;同时,十二月党人的创作令人信服地表明,它们正在朝浪漫主义的方向发展。

如果把雷列耶夫的《沉思》同他的长诗加以对照,就可以看到这种极其

明显的发展。1821—1823年创作的《沉思》，是在涅姆采维奇的《历史之歌》的强烈影响下形成的。当时它还以明显的纯理性主义和刻板化为特征。"一切都按照一个模式炮制，一切都是按照共同的要求构思的：描写情节发生的地点，主人公的演说和道德说教都一模一样，其中除了人的姓名外，俄罗斯民族的东西一点都没有。"（普希金语）但不应该由此得出结论说，《沉思》的主人公都是正面的或者都是单义性的人物，决不应该这样想。例如，斯维亚托波尔克——谋杀兄弟的凶手、"受上帝排斥的人"；鲍利斯·戈都诺夫既是一个杀人犯，又是一个为民造福，以恩赐赎罪的国王。但是主人公远离作者严格规定的标准：第一种情况（斯维亚托波尔克）只确定为消极的反面的，第二种情况（鲍利斯·戈都诺夫）既是正面的又是反面的（"既为他的善行而欢呼，又为他的罪行而诅咒"）。《沉思》的作者总是以既普通而又特别复杂的例子教育人，总是在进行教诲。

这里我们要补充的是，正像普希金说的那样，《沉思》各部分和整体的一致性问题，在它们之间不会产生矛盾，就是说，在散文体的绪言和诗歌体的本文"叙述"部分之间没有不协调的情况。只有两处（如"彼得一世在奥斯特罗戈日斯克"离开了"公式"），预示着雷列耶夫长诗的结构特点。

《沃伊纳罗夫斯基》是《沉思》写完之后开始构思的，发表于不幸的1825年。这首长诗里的诗结构发生了重要变化。上面我们曾经谈到，作者有意把"历史查询"和"诗歌文本"等部分的"叙事"分开，谈到交响乐的整体结构以及奋起反对马泽帕专制政权的忠实战友沃伊纳罗夫斯基疏远过程中的复杂性格，同样也谈到产生这一过程的根源。总之，一句话，谈到了有关俄罗斯浪漫主义长诗典型特征问题。我们还要补充一点，就是普希金所指出的"关于情节展开的地点的描写"（西伯利亚、雅库茨克、原始森林、莱茵河畔）的那部分的比重明显加大了，而且很有趣，一些十二月党人以前似乎驳斥了那种关于他们狭隘的"非文学目的"的意见，而现在却希望更多地扩大这些描写。十二月党人穆哈诺夫对普希金说："醒目地介绍西伯利亚，那就等于画出了一幅完全新颖的图画。"《沃伊纳罗夫斯基》作者艺术上的执着追求（以及与之相适应的十二月党人群体的美学要求）目的，在于再现民族特色，在于用早期的浪漫主义精神创造宽广的俄罗斯形象，不过已经不是索莫夫文章中所说的那种完整性了，因为对比西伯利亚和乌克兰的场景，就像出现了"关押囚徒的地方和为自由而斗争的舞台"那样的反差。 ·312

只求数量不顾质量的描写倾向，在《沃伊纳罗夫斯基》之后日益明显。Ф. 格林卡的长诗《卡累利阿，或者是监禁玛尔法·伊万诺夫娜·罗曼诺娃的监狱》（1830），副标题是充满风景素描、民俗学史料、卡累利阿童话和传说的"描写诗"。

ДУМЫ.





Москва.
Въ Типографiи С. Селивановскаго.
1825.

K. Ф. 雷列耶夫生前出版的《沉思》1825 年版的扉页

最引人注目的是把 1823 年作为雷列耶夫两个创作时期的分界线。这是欧洲解放运动发展中最重要的标志：革命高潮已经过去，法国军队镇压了西班牙起义。而俄罗斯的形势正朝着相反的方向发展，即正在迎接革命的到来。十二月党人一直向往着他们的既定奋斗目标。但是，整个欧洲政治气候和精神状态的变化也不能不对他们产生影响，在普希金身上也有反映。"浪潮啊，是谁把你扼制……""我真是无从知晓"，"一个荒无人烟地方的自由的传播者……"(普希金对此所作反响的著名诗句)。十二月党人身上体现出来的新经验(尽管在很大程度上他们并不自觉)，不是受怀疑主义的影响，而是受日益深化世界形势以及与之相连的诗歌风格——从唯理性主义、启蒙主义古典主义向更加自由和"更加纯正"的浪漫主义——发展的影响。

这一过程在 B. 丘赫尔别凯(1797—1846)的创作中体现得更为复杂，乍

看起来，似乎表现为一些突然新加的色调。他在论文《论近十年来我国的诗歌特别是抒情诗的方向问题》（选集《谟涅摩辛涅》，1824年）中，顺便指出俄罗斯批评界不确当地把“伟大的歌德”同“不够成熟的席勒”置于同等的地位。在这种狭隘的令当代人反感的攻击席勒的举动中，的确反映了一些人的冲动。丘赫尔别凯从一个方面反对了忧郁的多愁善感和模仿性（“我们这里有的全是梦幻和幽灵，一切都是希望、打算和想象……”），为的是有利于继承庄严的颂诗传统，也就是说，从茹科夫斯基（过高评价席勒）的流派倒退到了俄罗斯古典主义流派。当代人（乃至以后的文学评论家）首先看到的正是这种倾向，而且它还掩盖了另一些似乎针锋相对的倾向。

其中的倾向之一，即对区域性的历史文化类型认识上的变化。俄罗斯前浪漫主义和浪漫主义意识中最主要的历史文化类型（西方也是如此），是属于古希腊型的，准确地说，荷马时期型的，然后是北方的，或者是奥西安型的，最后是东方的，其组成部分恐怕是最富象征性和最广泛的。东方世界——这就是《圣经》世界，《古兰经》世界，而且同时这也是印度、伊朗、高加索，甚至还包括为争取民族解放而斗争的现代希腊人的文化。掌握世界范围内这么多国家的文学，可以通过各种不同的途径：或者借助于引喻，即用外来语（最简单也是最表面的方法）来装饰俄罗斯的生活；或者是把两种类型相近的文化放在一起进行比较研究，亦称类比法。这第二种方法是从一种特定的历史哲学思想中引申出来的：假设，俄罗斯与某个国家在发展过程中有着某种相似之处，而这种相似之处又逐渐发展为一定文化生活的共性，因而透过俄罗斯的生活很自然地显现出别的国家的生活轮廓。正像我们说过的，格列季奇《渔夫》中就蕴含着古希腊“荷马时期”的情调。

然而，现在却有一种企图，想把俄罗斯类型的文化视为独立的、摆脱了外来文化世界影响的文化，而且也不是在其共同的历史民俗学的基础上对它们的简单重复的文化。卡捷宁对这一倾向费了很大精力（正如Г. 古科夫斯基所指出的），他想把俄罗斯类型的文化同“奥亚安”类型的文化，其中也包括希腊文化割裂开来。为了论证俄罗斯文化的独特性，他便到民俗诗学中，到古俄罗斯的文献中，甚至也到毫不掩饰的赤裸裸的平民百姓的言语中寻找根据。他的叙事诗《杀人犯》被普希金置于同毕尔格和骚塞的优秀作品相媲美的行列之中，正是因为卡捷宁在俄罗斯民族的历史材料中找到了真正的悲剧情节和心理矛盾。（普希金指出，杀人犯对月亮——犯罪的见证人说：“你瞧啊，你瞧，谢顶的老人充满了真正的悲剧力量”，因为“恐惧有时是以笑来表示的”。）

与这一倾向并列的，又有一种意向显露了出来，它试图理解许多外部世界的独特性，比如说，赋予它们独立存在的权利，不依赖当代和周围的条

件，并阐明其地方和时空特色。这一倾向最明显不过地表现在卡捷宁的悲剧《安德罗马刻》(1818)里，当然也表现在丘赫尔别凯的《阿尔吉维亚雷》(第一个版本1821—1822年；第三个版本1823—1825年)中。正是在《阿尔吉维亚雷》里，丘赫尔别凯再现了古希腊罗马艺术的民族特色，把人民群众置于舞台上，同时又把爱情倾轧的故事放到次要地位，并且试图恢复古希腊罗马的戏剧结构，包括利用合唱团的形式。创作《阿尔吉维亚雷》的工作，从新的方面提示了丘赫尔别凯同席勒争论的原因："在要求分析人物和地方特色的准确性的同时，俄罗斯诗人却把歌德同席勒、拜伦对立了起来。"(特尼亚诺夫语)

但是，这并没有穷尽丘赫尔别凯进行争辩的全部内涵。其中还有一个原因，是诗人晚年在1834年的日记中所指出的，他在日记里谈到席勒悲剧中善与恶极端化的强度(第一场景中……完美而理想的小伙子和完美而理想的姑娘)和剧情的预定性和猜中性(一切我们早就知道了)。尽管丘赫尔别凯对席勒悲剧理解上的片面和不准确，但是他却明确地表明他创作混合的性格和复杂的性格，不预示剧情发展过程的创新意图，这在《阿尔吉维亚雷》和另一部喜剧《莎士比亚精神》(1825)中得到了体现。

所有这一切都表明，十二月革命党人在文学发展方向和风格方面，是一种别具一格的现象。一方面，它在很大程度上以"古老的"文学流派和风格为既定目标，用从古典主义和启蒙主义的调色板那里借来的油彩，而"丰富"了自己的浪漫主义。但是，同时它又向前看得很远，可能比二十年代中期的其他浪漫主义者看得更远。在真实理解民族特点、分析民族心理和宽广的历史全景的方向上，发展了全部浪漫主义的理论体系。

因此1825年以后在监禁和流放时期，一些浪漫主义流派在十二月革命党人创作的基础上得到了进一步的发展和深化(亚·奥多耶夫斯基抒情诗中哲理反思的成分；H. 别斯图热夫的中篇小说《施吕瑟尔堡[①]车站》(1830—1832)、《俄罗斯人在1814年的巴黎》(1831—1840)中的心理描写。

俄罗斯浪漫主义特点，在这一时期的抒情诗中是最显而易见的，就是说，表现在对客观世界的抒情态度上，表现在作者立场基调和缩微上，表现在我们习惯称之为的"作者形象"上。为了给大家一个有关俄罗斯诗歌的多样性和统一性哪怕是"粗略的"印象，我们不妨从这个角度，分析一下俄罗斯诗歌。

314·

① 施吕瑟尔堡，彼得堡要塞的旧称。

俄罗斯浪漫主义诗歌为展现“作者形象”显露出十分宽广的光谱。“作者形象”有时表现为亲近型的，有时则相反，是辩论型的和相互对立型的。但是，它们毕竟都是“作者形象”。这是一种感情、情绪、思想或者日常生活和自传性的细节的凝结（在抒情作品里，当然更表现在长诗里，似乎会常常碰到作者疏远道路上的“悬崖”）。它是由反对周围世界的立场引申出来的。个人与整体的关系破裂了，对立和不和谐精神吹拂到作者的面孔上，甚至是在他似乎感到非常清楚，非常完整的时候。

前浪漫主义在抒情诗中表现的冲突基本上有两种形式，可以把它们叫做“相对立的抒情立场”——多愁善感和贪图享乐的形式。而浪漫主义诗歌则发展了这两种形式，使其成为更加复杂、更加深刻和更加个性相间的形式系列。

比如Д.达维多夫这种“骠骑兵”式的对立立场。在这里，发狂的情感，对“热闹筵席”、“兴奋”、“欢快”颂扬，或者对战役、宴席座次和军人平等的兴高采烈，都有另一种情绪作为自己的基础，从而激发出一种冲动，产生一种意志行为，扩展到逃离社会、逃离“人群”。“……自立的生活在哪里，/为威望所传导的关怀在哪里，/戴着镣铐的坦诚在哪里，/受压迫的肉体和灵魂在哪里等等。”（《骠骑兵的忏悔》）

当代批评家还发现，达维多夫的“令人快慰的幽默”是“由某种无忧无虑、天真纯朴、嘲笑虚幻散文生活琐事的思想所融化的”（H.纳杰日金语）。这种嘲讽的鄙视态度发展到非常增恨的程度和半公开和公开的猛烈攻击，以及由此而引发的沉思。

下面我们所说的，就是杰利维格的那种奢侈逸乐派的“古希腊人”式的阿那克里翁的反对立场（该定义当然也是有条件的）。“古希腊主义”和古希腊文化整体，对当代人来说，几乎就成为杰利维格外貌的典范特征，就像骠骑兵和游击队是达维多夫的外貌特征一样。“古希腊人是靠心灵和七弦琴生活的”（雅济科夫语）。“奢侈逸乐”派诗人“几乎对古希腊人七弦琴的任何一种音响都感到亲切，他们从不一口喝完诗酒，而是一滴一滴地品尝，像品酒行家一样，全神贯注地看着酒的颜色，闻闻它浓郁的香气”（果戈理语）。诗人在不和谐的精神状态中思考自己同周围生活的对立（“他对世界来说是一个陌生人”——雅济科夫语）。他的早逝表明他那别具一格的典型的浪漫主义也就中断了（“你丢下易朽的国土，/充满怨仇的黑暗王国，/令你光明磊落的精神忧伤的黑暗王国”——格涅季奇说）。看来，И.基列耶夫斯基毕竟比其他人敏锐，他看到了杰利维格创作中两种对立的自然现象的对照和结合：诗人的缪斯不纯粹是古典主义的，他把“新忧郁派的希腊精神”置于古典主义的形式中。并且，诗人认为雕塑

技巧同“心灵诗歌音韵的抑扬顿挫”的类似结合，正是歌德的《伊菲格涅在陶里斯》的一般新诗的特征。杰利维格诗歌的全部结构和音韵都证明了批评家所得出的结论的正确。瞬息和短暂的感受笼罩在他表面看来漫不经心的快乐之上（“灵感并非常常光临，/它只是瞬间在灵魂中燃烧燃烧……”——《灵感》，二十年代初）。

敏锐地观察到H. 亚济科夫（1803—1846）的文学创作观点——“执着地追求精神的自由发展”的，还是基列耶夫斯基。亚济科夫试图把传统的奢侈逸乐和享乐主义改造成为令人振奋的对自然力的膜拜和诗一般的“狂喜”（“像开水一样炽热的狂喜”——《回忆A. 沃耶伊科娃》，1831年）。亚济科夫的这种意图同时也会非常大胆地使狂欢筵席、爱情主题同崇高、神圣的创作、“灵感的芳香”（《卡捷尼莫伊埃尔》，1827年）等主题接近起来。但是，亚济科夫“执着追求精神自由”观点的另一个方面，就是鄙视精神奴役、道德约束、官方思想和道德强制政策（“这里既没有帝王权杖，也没有镣铐，/我们大家都是平等的，我们大家都是自由的，/我们的智慧决不是别人智慧的奴隶，/我们的情感是高尚的。”《歌词》，1823年）应该补充的是，随着与普希金在这方面进行过争论的亚济科夫的出现，俄罗斯诗歌中充满了精湛完善的技艺，大胆引用比喻的勇气，以及表现在从规范的音节作诗法向“自由”流畅的诗歌作诗法过渡中的独特的“亚济科夫的诗歌类型”。

315・ 上面所说的，自然没有穷尽这一时期俄罗斯诗歌发展的概貌，以及在其中形成的“作者形象”的变体。诗歌中占有一席地位的还有诗人A. 波列扎耶夫。他那冷峻的浪漫主义观点，通过尼古拉时代经受过当时地狱般苦难的被监禁者的生动形象得到补充和具体化（1826年，根据沙皇手令波列扎耶夫被发配充军，其罪名是因为他创作了酷爱自由的长诗《萨斯卡》）。一方面，他那忧郁的哀歌主题上升到悲剧的新高度，人在自然深渊中不幸致死的悲剧高度（《一个牺牲了的水手之歌》1832年）；另一方面，他为当兵人的现实生活——单人监禁的囚室生活，打开了通向忧郁和冷淡情景的宽广道路（“压制我的自由的是/歪脚兵司令部：/由于成了有生理缺陷的人/我流派往掩蔽工事……”——1828年10月创作）。波列扎耶夫由此而迈出了描写严峻生活的高加索长诗《艾尔别利》（1830）和《契尔-尤尔特》（1832）的第一步。这些作品比莱蒙托夫和列・托尔斯泰描写军人生活的现实主义作品都要早。

不管上面阐释的诗歌形式是多么的重要，但是，俄罗斯浪漫主义诗歌的宝贵财富绝对没有被穷尽。特别是对于代表俄罗斯浪漫主义最高成就的普希金、巴拉廷斯基、莱蒙托夫和丘特切夫浪漫主义抒情诗来说，更是如此。

5. 格里鲍耶陀夫

在俄罗斯浪漫主义和十二月革命党人文学发展的时期，A. 格里鲍耶陀夫(1795—1829)的文学创作活动是不可磨灭的。他是一位兴趣多样的人物，既是外交家、音乐家，也是文学家，首先他以其天才喜剧《智慧的痛苦》享誉世界。这部剧作无论对俄罗斯社会意识的觉醒还是对以后文学的发展都起着重大的作用。

在十九世纪头十年代的下半期，格里鲍耶陀夫与 П. 卡捷宁、B. 丘赫尔别凯、A. 然德尔一起创立了"青年古代派"团体(Ю. 特尼亚诺夫语)。他们同那时颇富影响的感伤主义者和多愁善感的浪漫主义者进行辩论。在论文《关于毕尔格的叙事诗人列诺勒》(1816)意译本的分析中，格里鲍耶陀夫竭力反对迷恋幻想世界的倾向，主张真实自然地描写现实，从而击退了格涅季奇的进攻，捍卫了卡捷宁的叙事诗《奥尔加》。1817 年，他与卡捷宁一起创作了喜剧《大学生》(1889)，它同样是以文学摹拟性讽刺方向为特点。但是，格里鲍耶陀夫在早期创作的轻喜剧体裁和风格上所取得的经验，其中包括他的翻译作品以及他与别人合作写的作品，都不能同他的主要作品《智慧的痛苦》相媲美。

《智慧的痛苦》是在 1821—1824 年期间创作的，于十二月革命党人起义前半年完成。尽管喜剧的出版和演出都没有得到政府出版检查机关的允许(只是第一幕的一部分和第三幕全部，曾被书报检查机关歪曲删改后刊登在文学作品选集《俄罗斯的塔利亚[①]》，1825 年)，但是它以手抄本的形式广泛地传播开来，被批评家们(A. A. 别斯图热夫、O. 索莫夫、B. 奥多耶夫斯基)热烈地讨论着，这还是作者健在的时候。

格里鲍耶陀夫写了《智慧的痛苦》之后，便着手构思许多别的戏剧作品。他的一些剧作片断、写作提纲得以保存下来。《拉多米斯特和泽诺比娅》是他的一个新的尝试，以亚美尼亚古代生活为题材而构思影射 1825—1826 年期间在俄罗斯发生的历史事件；剧本《1812 年》(草稿)把爱国主义主题同尖锐的社会批判有机地结合在一起；悲剧《格鲁吉亚之夜》同样以片断的形式保存下来，它是根据格鲁吉亚的神话创作的，集中地表现了反农奴制的倾向。

《智慧的痛苦》的问世，是近十年来俄罗斯人民强烈反对沙皇亚历山大

① Талия——塔利亚，希腊神话中司喜剧女神。——译注

一世反动统治的热情急剧发展的必然结果。无论作者是或者不是秘密组织的成员（有一种怀疑主义的观点认为作者不相信，没有广大社会阶层的参与，只凭少数阴谋家的力量就能夺取政权），《智慧的痛苦》显然渗透着十二月革命党人的思想意识。这是用诗写成的宣言，是表现十二月党人革命思想的艺术文献。难怪一些起义的参加者把它当思想武器，这绝非偶然。其中有些人在被审讯的时候指出，《智慧的痛苦》是他们“自由思想”主要的唤醒者。

喜剧中所提问题的尖锐性和急迫性是它在读者中赢得强烈反响的保证。俄罗斯著名历史学家 B. 克柳切夫斯基说：“《智慧的痛苦》是十九世纪俄罗斯文学中最严肃的政治作品。”

如果说，十八世纪末十九世纪初冯维辛、卡普尼斯特、克雷洛夫等作家的喜剧所讽刺的，是一些个别的恶习和弊端，诸如愚昧、妄自尊大、受贿、盲目模仿外国人的话，那么，《智慧的痛苦》则是大胆地揭露整个保守的社会生活制度：社会上占主导地位的追逐名利、因循守旧的官僚主义、粗鲁和残酷地虐待农奴、黑暗的愚民政策。

316·

格里鲍耶陀夫所描写的莫斯科贵族嘴脸是各式各样的。他用特写的方法刻画了旧制度的维护者法穆索夫；在斯卡洛茹布形象上打上了军界阿拉克切耶夫式粗鄙武夫的烙印；刚刚步入官场的莫尔恰林则是一个善于阿谀奉承、唯命是从、毫无原则的可悲的小人。至少索菲娅的性格特征却不很明显，所以至今还是一个争论不休的问题：这个女主人公出现于法穆索夫的贵族家庭之中，在喜剧的结尾部分她似乎成为她自己迷误的牺牲者。在一些次要人物形象（戈里契、图加乌霍夫斯基、赫留明、赫列斯托娃、扎加列茨基）的陪衬下，贵族官僚形象确实是多种多样、形形色色，同时他们又沆瀣一气。在喜剧的最后几幕里，他们是作为一个竭力维护自身利益的顽固的社会团体。列贝季洛夫也是属于这一生活圈子里的人，他的“反对党的思想”对他来说，只是他说空话的根据。法穆索夫社会形象不只是由这些活跃在舞台上的人物构成，而且也是由无数的只是在主人公形象的独白和插话中提到的一些人物构成。其中有“地道蠢话”的编造者福马·福米奇，有名噪一时的塔吉雅娜·尤里耶芙娜，农奴主——戏剧爱好者以及最后的“公爵夫人玛丽娅娜·阿列克谢耶芙娜”，一个在恐惧中“死抱着莫斯科不放”的具有莫大概括意义的象征性形象，尽管她只是在喜剧的最后才被匆匆提到。

格里鲍耶陀夫的喜剧以浓郁的抒情、爱国主义的公民激情、“发自内心的义愤”而著称（卢那察尔斯基语）。这充分表现在恰茨基的答话和独白中。他是一个酷爱自由，具有强烈公民责任感的人，立志效忠人民的事业，

为人民的利益而斗争。他坚信人民是“精神饱满的智者”。他努力捍卫启蒙主义的理想、舆论自由，宣传文学的民族性。他对人的智慧的看法与周围人迥然不同。如果说法穆索夫和莫尔恰林所理解的智慧就是善于迎奉上级，依靠有权势的社会关系，以达到官运亨通，步步高升的话，那么对于恰茨基来说，智慧总是同精神的独立、感情的自由、效忠祖国的公民思想紧密地联系在一起。

尽管格里鲍耶陀夫千方百计让读者明白，现实社会中确实存在着许多与恰茨基观点相似的人，但是喜剧中的主人公却总是“孤独的”，被“百般苦恼”折磨得无所事事的人。恰茨基与莫斯科贵族之间的冲突伴随着他个人的悲剧。喜剧中的主人公愈是深刻地感到他对索菲娅难以割舍的爱情，他反对奴颜婢膝和卑躬屈节的热情就愈强烈。在喜剧的最后一幕中，恰茨基成为一个极其痛苦、充满怀疑主义的、冷酷无情的人。他渴望向全世界倾诉一切痛苦和气恼，他的未来的最大可能是孤零零的一个人去流浪。

《智慧的痛苦》与作者的关系问题，一直为不同时代的作家、批评家、学者所关注，热烈地讨论着。普希金为这个问题的讨论奠定了基础，他把注意力放在恰茨基未被无能的人们所理解的带有鼓舞性的话语上，恰茨基的社会思想就是作者自己的信念和观点。从这上角度上看，喜剧的主人公就是作者的“alter ego”（即暗语——卢那察尔斯基语）。喜剧主人公——幻想家、怀疑论者悲剧、忧伤的情感，对于他的作者来说，也毫不陌生。格里鲍耶陀夫也称自己是一个遭受迫害，不被理解的人，他也希望找一个“离群索居的角落”，“在终年积雪的遥远偏僻的地方去体验作为热烈的理想主义者的痛苦……”

与此同时，喜剧作者与主人公之间，还是有一些差别的。恰茨基的生活比起格里鲍耶陀夫来要自由。由于环境所限，格里鲍耶陀夫不得不穿上驻外机构官员的礼服。《智慧的痛苦》中的主人公所表现的个性独立的基本思想，是喜剧作者在生活中无法做到的。同时，恰茨基有时所表现出年轻人所具有的那种好心肠、天真、直率的性格，而这些特点在格里鲍耶陀夫那里却没有。喜剧中还没有丰富的严峻生活经历的主人公，其行为中的喜剧因素都同上述性格特点有着密切的关系。

与《叶甫盖尼·奥涅金》第一章同时问世的《智慧的痛苦》，在俄罗斯文学中对确立现实主义起着重要的作用。格里鲍耶陀夫喜剧中的现实主义集中体现在忠实地反映生活，多层面地栩栩如生地塑造人物形象，而更重要的是表现在真实而鲜明地阐明时代的基本冲突。被揭露的反面人物形象刻画得入木三分，体现了贵族官僚阶级的本质。正面主人公却与喜剧的标准不相符，在作品的末尾，他既没有获得胜利也没有得到幸福。《智慧的痛

317· 苦》的结局确实是现实主义所要求的特征，属于开放性的。恰茨基离开法穆索夫的莫斯科之后，前途很不确定。喜剧结局的不确定性，符合格里鲍耶陀夫的文学主张，通过主人公的未完成性和朝气蓬勃来揭露时代的深刻矛盾。

《智慧的痛苦》所具有的现实主义特点与格里鲍耶陀夫同时代的许多喜剧作品，实际上是在进行针锋相对的辩论。A. 沙霍夫斯基、赫梅利尼茨基、A. И. 皮萨列夫在喜剧中往往通过一些生动的圆满来了结爱情纠葛，揭露那些油腔滑调、刚愎自用喜欢唠叨的人，虚无缥缈的幻想家和空想主义者，怀疑论者和喜欢嘲笑人的人。在感伤主义文学世界里，作为真正的英雄，正是索菲娅想象中的像莫尔恰林那样的"决不自命不凡的一些人"。

格里鲍耶陀夫的喜剧里有着十二月党人浪漫主义文学思潮的清晰痕迹。与古典主义文学的陈规相对立，他坚持浪漫主义作家所特有的创作自由的原则：根据自己的创作能力行事，而不去考虑要遵循"什么流派的要求、条件、习惯及其祖辈的传说……"普希金高度评价格里鲍耶陀夫创作自由的原则。1825 年 1 月底他在给别斯图热夫（马尔林斯基）的信中写道："对剧作家进行评论要根据他自己所遵循的章法。"

作品的情节在许多方面也是浪漫主义的（尽管恰茨基身上缺少拜伦那种对社会利益的冷漠态度），很像作者本人的主人公，作为超出社会环境之上并与之相对立的杰出人物，决定了作品的浓郁抒情性和情感上受压抑的色彩，作品像一条既令人振奋又令人忧伤的沉思链条展现出来。剧本的最后一幕，当绝望孤独的恰茨基被一群诽谤之徒紧紧围住的时候，他只有逃走。这不禁使人想起拜伦的《恰尔德·哈罗尔德》、普希金《高加索的俘虏》中的主人公，以及莱蒙托夫晚年创作《假面舞会》中的阿尔别宁。

自古典主义文学起，对戏剧的传统看法，就是故事情节必须一贯，它是作为事件和情节相互制约的严格的一种因果关系，可是在这里却明显地淡化了。冈察洛夫写道：就像一部喜剧装入另一部喜剧之中的两部喜剧：比如说，一部是个人小家庭的喜剧，……这就是爱情的倾轧……随着这第一个喜剧的中断，突然又出现另一个喜剧，故事情节又重新开始……"格里鲍耶陀夫的创新，不仅表现在精雕细刻地加工这"两部喜剧"中的每一部，而且用"一根绳子"把它们连接成一部，就像冈察洛夫所说的那样，是一部完整的戏剧作品。

剧作家的创新，还表现在以剧中人物的生活对话和思想交锋为背景来展开这"两部喜剧"。在格里鲍耶陀夫的喜剧中，外部事件的发展过程并不十分明显，似乎给人一种印象，喜剧发展过程中没有发生特别重大的事件。但是这并不意味着剧情松弛，其实《智慧的痛苦》的剧情发展还是很紧凑



格里鲍耶陀夫 谢里亚科夫根据乌特金的画而作的木刻 1874年

的，主要体现在中心人物，特别是恰茨基积极的思想和感情的斗争中。

格里鲍耶陀夫自由地安排不重要的事件和情节，不让故事情节发展到最后结局，这就是他有意识地背离古典主义理论家所宣扬的故事情节标准。《智慧的痛苦》在这里继承了莎士比亚的宗旨和歌德、席勒的前浪漫主义、浪漫主义戏剧的主张。

同时，格里鲍耶陀夫对古典主义和启蒙现实主义的传统给予了应有的评价。他高度评价人的思考能力，同浪漫主义作者所具有的那种不固定的非理性精神激情的崇拜和意识中隐蔽的“黑夜”方面的兴趣，是格格不入的。十七至十八世纪戏剧美学中纯理性主义的明晰性，给《智慧的痛苦》作者以深刻印象。因此恰茨基及其公民型的浪漫激情，同古典主义和启蒙主义文学主人公所特有的那种口若悬河的说教、教训口气，并不是格格不入的。这绝非偶然。主人公语言表述的准确，理解力的敏锐，喜剧结构的严格对称、清晰，无不与十七至十八世纪纯理性主义美学思想相似。喜剧严格遵守“三一律”的原则：如地点的“一律”（四幕的故事都发生在法穆索夫的家里）；时间的“一律”（全部情节都是在二十四小时内完成）等。《智慧的痛苦》主人公传统的自言自语的“独白”以及“旁白”等艺术手法，也符合古

·318

典主义的文学主张，只不过后来现实主义的戏剧拒绝使用罢了（虽然在果戈理的《钦差大臣》里还保留了这些手法）；同样，富有直接典型含义的人物姓名、伪装和窃听的情节也都符合古典主义的主张。《智慧的痛苦》与莫里哀的《恨世者》在情节意义上的相互呼应，证明格里鲍耶陀夫创造性批判继承了法国古典主义喜剧创作经验，正如剧作家的同时代人（B. 乌沙科夫）和后来的研究者（阿列克谢）曾多次指出过的。格里鲍耶陀夫在创作《智慧的痛苦》的时候，正值莫里哀的喜剧在俄罗斯剧院上演剧目中最走红的时候。莫斯科和彼得堡成功上演的《恨世者》，是 Ф. 科科什金 1815 年翻译的。他把阿尔塞斯特改为克鲁顿，而且让他用枯燥的书面语说话，强调莫里哀主人公是一个正常的有着荒诞怪僻缺陷的人。1820 年沙霍夫斯科伊尖锐地批评了科科什金的译本，并断言，莫里哀的用意，在于唤醒观众为"恨世者""极力反对他那个时代的枉妄行径"而高兴，为他的那种"反对懒散思想和好色心灵"的诗歌而鼓掌。沙霍夫斯科伊认为，这部喜剧里的"强烈激情赋予才智以美德"，其目的就是要"嘲讽上流社会淫荡的情感和虚无缥缈的空谈习气"。丘赫尔别凯也表达过类似的看法。他说："莫里哀在《恨世者》里并不是要去嘲笑恨世者。"阿尔塞斯特形象不是道德上受谴责的对象，而是被构思成富有公民激情诗意的和谐象征：莫里哀创作的这个主人公是一个值得人们爱戴和尊敬的人。正是这样看阿尔塞斯特，才能解释他对格里鲍耶陀夫创作的恰茨基形象的影响，尽管《智慧的痛苦》同莫里哀的喜剧相去甚远。其他许多人物形象，诸如法穆索夫、斯卡洛茹布、列别季洛夫，在《恨世者》里连稍微相对应的形象都找不到。其主要原因是，《恨世者》中的厌恶人类的主题彻底变了。恨世者经常生气、忧郁、急躁、恼怒，从不开玩笑，也不讽刺周围的人。而与恨世者不同，格里鲍耶陀夫的主人公却总是快乐、精神饱满（直到最后一幕）、机智勇敢、爱嘲笑人。如果说阿尔塞斯特对人类抱着怀疑态度，希望唤醒"全人类投入斗争"的话，那么恰茨基则声明自己是具体的现实生活制度的敌人。

作为格里鲍耶陀夫本人的一面镜子及其抒情主人公，恰茨基融入了与作者关系密切的诸如像恰达耶夫、丘赫尔别凯、卡捷宁这样一些人的性格特点。

格里鲍耶陀夫的独创精神的民族风格，还突出地表现在他的语言上。《智慧的痛苦》中没有现实主义戏剧之前的那种宣言式的枯燥乏味的书面语文风。格里鲍耶陀夫广泛采用了社会各阶层生活常用的词汇和成语：官僚和军人常用的典型词汇，上流社会中根深蒂固的说法语的风气。但是喜剧中占主导地位的是具有全民基础的大众化的口语，其中包括农民阶层常用的世代相传的典型的俗语。格里鲍耶陀夫如同比他年长的同时代人克雷

洛夫一样，竭力使俄罗斯语言变得既生动活泼，又丰富鲜明。Г.维诺库尔曾经说："《智慧的痛苦》的主人公是在生动的俄语语言环境中活动的。"人物的语言使人感到是脱口而出，即兴而来，同时又是惊人的准确，且富有格言的性质，与民间的谚语和俗语很相似。普希金看完了喜剧后曾预言："格里鲍耶陀夫的诗在人民语言的长河中具有源远流长的生命力，其中有一半都可以成为成语。"

口语已经广泛地被运用到十八世纪的俄罗斯文学中，其中也包括喜剧中。但是，口语在那里也主要是作为一种贬低和嘲笑人物形象的手段出现的。正面人物主要是用矫揉造作的书面语言说话，他们的语言缺乏生动的表现力，交谈无拘无束。根据卡拉姆津的"中等语体"的要求，十九世纪初的戏剧（包括沙霍夫斯科伊和赫梅利尼茨基的诗体喜剧），开始广泛采用生动的生活语言，摆脱了晦涩枯燥的书面语。于是戏剧语言才获得了轻松和鲜活的特色。不过，这还只是一种以贵族沙龙里语言为标准的混匀的生活语言。一般说，作为刻画人物形象个性的语言特征，还没有真正实现。

格里鲍耶陀夫在继承文学前辈所取得的成就基础上，极其广泛和多层次地创造了自然流畅的口语，破天荒地赋予这种口语语言的丰富的情感和抒情的紧张气息。在恰茨基的独白和答话中，政论演说式的话语（如独白："那谁是法官呢？"与颂诗和抒情朗诵讽刺诗体相似）同充满内心情感、日常生活说笑或嘲弄讽喻的口头短语并列而协调，而且相互交替使用。恰茨基的话语像是构成了一般情感紧张、意志坚强、目标一贯的语流，从不顾及任何体裁的界限。这是一连串的情感的自我表露，把公民性的理念同隐蔽的情感结合在一起。这是一种庄严颂诗、友人书信体诗、愤怒的讽刺诗和充满灵感的哀诗的特殊结合。

总之，恰茨基的话语不仅以其深刻的含义，而且也以其独特的语言结构，塑造了一个精神上获得解放，道德上获得自由，富有公民激情的政治头脑清醒的"真正的聪明人"。格里鲍耶陀夫的主人公惯用的词汇"祖国"、"自由"、"奴隶"、"人民"正是十二月革命党人最典型的政论词汇。

格里鲍耶陀夫不但使剧中人物的语言个性化，而且也使喜剧中的场景别具一格，剧中人物的语言及其语言结构无不打上当时环境和时代的烙印。比如恰茨基的谈吐随着谈话的对象不同而不断变化着：他对心爱的索菲娅，对当权的法穆索夫或者对自己的朋友戈里奇所用的语言都不一样；莫尔恰林的语言对上一般谨小慎微，卑躬屈膝，阿谀奉承，可他在与下人丽莎对话的一场中，却表现谈吐粗鲁放肆、厚颜无耻。

格里鲍耶陀夫的独白没有过去高级戏剧作品中那种庄重的修辞色彩。剧中的独白通常是对谈话者说的，因而具有口头对话的性质，显得无拘无

束，轻松自如，丝毫没有离开谈话的语体。它们是从相互对答中自然产生出来的。《智慧的痛苦》中的口语对话极其生动，它对以后（A.奥斯特罗夫斯基、契诃夫等）的现实主义戏剧的发展开了先河。自由诗体这一种文学形式完全符合格里鲍耶陀夫“把口语对话及其所固有的生动性、灵活性广泛运用于戏剧作品的”主张。各种音步的抑扬格的运用，是格里鲍耶陀夫最优秀的艺术成就。抑扬格赋予人物语言形象、生动、活泼，丰富多彩。格里鲍耶陀夫在汲取许多寓言作家，其中包括喜剧《不喜欢，不爱听，可别撒谎讨饶》(1818)的作者沙霍夫斯科伊创作经验的基础上，坚持把这种诗体的形式引进到自己的剧作中，从而克服了自特列季亚科夫斯基起俄罗斯戏剧中通行的“亚历山大诗体”（对偶音节六音步抑扬格》千篇一律的形式。从《智慧的痛苦》开始，俄罗斯戏剧中就不再用“亚历山大诗体”。

格里鲍耶陀夫自由式的抑扬格诗既同上个世纪的法国喜剧相似，也同歌德的《浮士德》很相似。但是更使人感到它同克雷洛夫的寓言诗一脉相承（不仅表现在形式上，而且也表现在思想上）。克雷洛夫的寓言对话生动，且富戏剧性，以淋漓尽致的戏谑和嘲讽著称，同时又使人感到亲切可信。别林斯基说：“正是克雷洛夫给格里鲍耶陀夫的不朽喜剧准备了语言和诗歌形式。”

正像我们所看到的，在俄罗斯文学发展过渡时期创作的《智慧的痛苦》，就其诗学而言，具有综合性的特点，它继承了不同类型诗学传统。格里鲍耶陀夫的创作里洋溢着民间语言文化的气息，与此同时，它的作者又广泛吸取了祖国和西欧有教养阶层的优秀书面文化传统。作者主要是在喜剧创作经验中形成的现实主义原则，实际上是把浪漫主义、古典主义、启蒙现实主义的创作原则有机地结合在一起。

《智慧的痛苦》体裁上的综合性本质，也是这一过渡性的反映，它只是在某种意义上可以称为喜剧。《智慧的痛苦》有点像“高级喜剧”，按普希金的说法，“它不只是建立在唯一的‘笑’上，而且更建立在人物性格的发展上”，“它往往又很像悲剧”。

格里鲍耶陀夫创作时很少去考虑要遵循什么体裁标准，正如他所说“创作要自由，再自由”。他在《智慧的痛苦》的草稿(1825)上，把它叫做“舞台长诗”。

在具有浪漫主义时代“舞台长诗”特征的《智慧的痛苦》里，同样使人明显地感觉到十八世纪西欧启蒙主义剧作家创造的“严肃体裁”的影响。这种体裁的理论基础是由狄德罗奠定的。它综合了传统悲剧和喜剧的特点，处于两者兼而有之的中间位置，它把“社会问题”提到了头等重要的地位，所有这些也是格里鲍耶陀夫剧作中具有的。

同时,《智慧的痛苦》中的喜剧原则表现得很突出,极其丰富多样。剧本充满喜剧情节,时而还带有滑稽戏的性质,比如,第一幕末尾,法穆索夫扮演了一个追逐女性一事无成的人,同时又充当一个以怀疑目光关注女儿道德品行的父亲角色;还有与企图把恰茨基当作未婚夫来引诱的图戈乌霍夫斯基相关的情节。剧中人物在一些答话中,自觉不自觉地说漏了嘴,把自己滑稽可笑的嘴脸暴露无遗(斯卡洛茹布有关战后出现“空缺”兴致勃勃的言谈。列贝季洛夫吹嘘自夸等)。在《智慧的痛苦》以及后来的《钦差大臣》里,作者的笑都占主导地位,这是一种智慧的笑,开怀大笑,刻薄的笑。尽管在剧本最后的情节中所展开的冲突富有悲剧色彩,但是就其总体而言,它还是一部活泼乐观的作品。《智慧的痛苦》反映了由自由思想所鼓舞的乐观精神,即使在极其严峻的生活矛盾面前也从未消逝过。它对人和社会抱有坚定的信心。《智慧的痛苦》以机智、痛快、自由激愤的嘲讽特性著称,在这方面它同博马舍的喜剧,同俄罗斯文学中普希金的许多作品,特别是长诗《鲁斯兰和柳德米拉》很相似。

《智慧的痛苦》中的笑不仅仅是作者立场的情感体现。它的故事情节是在笑的氛围中发展的,而且这种笑多种多样,符合作者公民立场的恰茨基那种机智勇敢的笑,是同喜剧中旨在侮辱人格尊严、追逐自私自利的小丑行为相对立的。“一群丑角”只能引起令人憎恶的情感。其中有:马克西姆·彼得罗维奇为了让女皇开心,故意“摔了一跤……摔得很疼”,却得到了“崇高微笑的赏赐”,还有列贝季洛夫滔滔不绝地谈论“一些聪明过人的人”怎样嘲弄他。《智慧的痛苦》中的笑分为积极的表现形式和消极的表现形式,这似乎是作者积极思考的特殊生活问题。

《智慧的痛苦》在吸收以前俄罗斯文学(冯维辛、卡普尼斯特、克尼亚日宁的戏剧,诺维科夫、拉季舍夫的政论作品和杰尔查文的公民抒情诗)传统和外国文学(莎士比亚、莫里哀、博马舍、歌德、席勒、拜伦)的传统的基础上,对后来祖国文学的发展,起着重要影响。格里鲍耶陀夫作品中的人物形象及其语句不仅被创造性地运用到政论和文学评论中,而且也运用到一些文学作品中,并以新的形式丰富和发展了文学艺术。格里鲍耶陀夫的喜剧最典型的主题在莱蒙托夫、赫尔岑、奥斯特洛夫斯基、屠格涅夫、冈察洛夫、涅克拉索夫、陀思妥耶夫斯基、契诃夫的创作中都有反映。萨尔蒂科夫-谢德林在特写集《在温和守秩序的人群中》,“创造了符合自己那个时代的莫尔恰林和恰茨基形象”。格里鲍耶陀夫之后的时代最急迫的现实问题,莫过于把恰茨基,两个受公民思想鼓舞、勇敢而不妥协的,但实际又虚弱无力,敢于冒生命危险的“时代骑士”同莫尔恰林,一个善于察言观色、自私自利、毫无原则并获得成功,钻进掌权者的行列中去的人对立起来。冈察洛

夫深刻地揭示了格里鲍耶陀夫喜剧的永恒意义，他在论文《百般苦恼》中指出："恰茨基在新旧交替的时代的出现是不可避免的，只要艺术家涉及观念的斗争，一代代人的更替，那么文学也就不可能摆脱格里鲍耶陀夫画好的魔术圈子。"

俄罗斯现实主义戏剧从格里鲍耶陀夫的喜剧起就奠定了基础，心理描写和再现现实生活同公民激情、尖锐地提出当代远未解决的社会问题有机地结合了起来。

321 ·

6. 普希金

亚历山大·谢尔盖耶维奇·普希金(1799—1837)是俄罗斯第一位享有世界声誉的作家。他不仅是俄罗斯文学发展过程的参加者，而且也是世界文学(更广意义上的文化)发展过程的参加者。陀思妥耶夫斯基认为，以后的全部俄罗斯文学都是"直接出自于普希金"。普希金的世界意义同理解他所创立的文学传统的世界意义是分不开的。他为果戈理、屠格涅夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、契诃夫的文学创作铺平了道路，这种文学不仅仅是俄罗斯文化发展的见证，而且也是人类精神发展的转折点。而这些作家的创作作为统一的整体来考虑，势必要重视对普希金的研究，深入到他的创作深处。虽然一些作家(如梅里美、密茨凯维奇)以前也曾把普希金称为天才的和具有世界意义的作家，认为他的作用大大超越了俄罗斯的国界，但是这种看法带有回顾性，是带着某种感情色彩对俄罗斯和俄罗斯文学今后的命运的一种观察。普希金的创作是在世界文化不得不倾听俄罗斯文化声音时的重要转折点。欧洲文化只是在听到托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基和契诃夫声音的时候才理解了这一点。但是这个转折点，早在普希金健在的时候就发生了，并且在很大程度上是借助于他的天才，普希金是一个伟大而独特的天才，这位独特的天才对构成如此重要的转折点是必不可少的。除了普希金特殊的多方面的艺术思维和他那种洞察不同世纪多种文化精神的能力外，他的那种广博的世界文学知识，无疑也起了很重大的作用。普希金在与祖国文化传统保持着联系的同时，也是一位法国文学的鉴赏家。他对法国文学的了解不比他同时代的任何一个法国作家差，他对意大利文学和英国文学有着广博的知识，对德国文学、西班牙文学表现出浓厚的兴趣，古希腊文化也是他一生经常关注的课题。普希金的辨识能力"并不是表现为一种表面的浪漫主义时尚，而是扎根于他获取知识的对一系列原著的研读上。各种不同民族的民间文学无不引起普希金的极大关注。因此最本质的是，所有这些兴趣和关注在诗人的意识中形成了"世界文化的

统一观念”。

但是，假如没有前人一些思想和艺术工作作为先导的话，那么天才诗人诸多方面的工作将是软弱无力的，所谓前人的一些思想和艺术工作，就是指特列季亚科夫斯基、罗蒙诺索夫和苏马罗科夫开创的，拉季舍夫、卡拉姆津、茹科夫基所继续进行的，有关建立作为世界文学组成部分和继承者的崭新俄罗斯文学的巨大工作。

普希金的创作发展得很快，而最重要的是他的创作完全是自觉的有意识的，他自己明显地感觉到创作的阶段性。这些阶段性的特点已经为写成和编辑出版的系列选集标明了。普希金作为一个富有深刻历史主义观点的人，有意识地把这一观点广泛运用到自己的创作中，他的创作以其统一性著称于世。这似乎是某种密不可分的有机创作道路的现实化。普希金作品的体裁多种多样，尽管在读者和他自己的意识里，他首先是诗人，然而散文、戏剧却始终是他艺术世界有机的组成部分。这里还应该补充文学批评、政论文、书信体作品、历史小说，当然，还应该记住，他的诗歌不是单一的，而是多种多样的，其中有抒情诗、长诗、诗体小说和童话诗。最后，还应该指出，他的“自传”从某种意义上看，也是一种文学作品，是他顽强实现创作计划的见证。

各种不同体裁的作品在不同的发展阶段占有独特的主导地位，表现作者在这些或那些年代的主导文艺思想。但是，特别要指出的，与诗人向读者推荐的这一占主导地位的体裁相并列，通常在他那里还有一个隐蔽的占主导的“工作室”。各种不同体裁的作品是在紧密的相互作用中发展的。因此，抒情诗成为长诗创作的实验室，而友人书信体作品有时则成为创作散文的学校。一定时期的抒情诗则为散文创作准备了条件，而在另一个时期，戏剧创作却培养了历史主义的观点。从某种意义上讲，普希金的全部创作就是一部统一的多体裁的著作。他自己的创作命运和人类的命运就是这部统一的多体裁著作的故事情节。

在各种体裁经常性的相互呼唤、相互渗透的关系中，似乎组成了一个统一的多声部的乐队，从原则上变换着对各种体裁作品的不同处理方法。这种或那种体裁作品的价值是由构思中的艺术表现力决定的，而不是由抽象的作品等级决定的。将一种体裁的标准用于另一种体裁中去，是普希金创作风格重要的革命和发展源泉。普希金风格的创新与异乎寻常使同时代人感到非常震惊。正因为如此，普希金能够反对把语文这一交际工具从原则上分成“低级体”和“高级体”的做法。这是他解决重要的民族文化任务——提倡语言的综合体和创造崭新的民族文学语言的基本条件。“由于实现了俄罗斯文学语言基本素质的具有特色的合成，因此普希金就彻底破除了十

· 322

八世纪古典主义文学三个等级语体的界限。他在破除了这一公式后，就主张创造多样化的民族语言风格……鉴于此，他就为无限的，富于个性化的文学风格艺术变体的出现，提供了可能条件。"（维诺格拉多夫语）

普希金创作的第一个时期（1813—1817年夏），是在卡拉姆津与希什科夫进行剧烈斗争的时候开始的。当时，普希金作为皇村中学的学生，是站在卡拉姆津追随者一边，积极参加了这场斗争。无数抨击"座谈会"派的讽刺短诗，为数众多的诗歌界的辩论，积极参加"阿尔扎马斯"派的活动（绰号小蟋蟀），这一切都证明普希金在这一文学斗争中的勇敢立场。同时，他这一时期创作的许多诗歌，使人明显地感觉到是以茹科夫斯基和巴丘什科夫诗歌传统为自己的发展方向的。但是，同时年轻的普希金文学观点在一些方面不仅与卡拉姆津派的诗学不相容，而且是矛盾的。假如即使不去说有关富有十八世纪精神的哲理散文的兴趣（短篇小说《法塔马》的构思）的话，那么普希金这些年的创作中明显地表现出对叙事体裁，特别是对讽刺叙事长诗的兴趣，这种体裁早已从卡拉姆津派的诗学中完全消失了。《修道士》（1813）、《鲍娃》（1814）、《别尔科夫的影子》和《冯维辛的影子》（1815）、《鲁斯兰和柳德米拉》（皇村中学时开始创作），都令人信服地证明它们同十八世纪讽刺文学传统紧密相连，而与卡拉姆津派的艺术方向——主观抒情文学主张相矛盾。我们在抒情诗中还感到杰尔查文的影响（《皇村回忆》）、Д.达维多夫的影响（《参加宴会的大学生》、《骑手》）、米洛诺夫以及1810年代其他"公民"诗人的影响。西欧作家从伏尔泰到奥西安的影响同样是极其矛盾的。刚刚步入文坛的普希金广泛的创作主题，同多种多样的文体是完全相吻合的。

普希金皇村时期的创作缺乏统一的文体，往往被说成是诗人尚未找到自己的创作路子，是诗歌创作不成熟的结果。这种说法，从某种意义讲是正确的。但是，必须指出，普希金习作时期本身就非常短暂。诗人很快就掌握了各种文学传统知识和创作格调，而且在每一种文学传统体裁中都像一个熟练的大师那样达到了尽善尽美的程度。如果说在哀诗和抒情诗（如《渴望》或者《歌手》）方面，普希金是作为当代杰出大师茹科夫斯基相当的对手的话，那么在友人书信体的作品《（小城》）中，他却可以与巴丘什科夫并驾齐驱。更有意思的是，各种不同文学艺术综合的创作经验，则使年轻的诗人作为一个革新家出现在文坛上。这样，在皇村中学时期的毋庸争辩的中心作品《皇村回忆》中，普希金综合了巴丘什科夫的历史哀歌和杰尔查文的颂诗创作经验，从而达到了完全出乎意料的思想艺术效果，赋予公民爱国主义诗歌以激动人心的抒情神韵和独特的个性色调。

普希金第二个创作时期是从1817年至1820年春天。皇村中学毕业以后，他就住在彼得堡。这个时期是以同十二月革命党人亲友往来作为标志的。诗人经常与Φ. 格林卡、H. N. 屠格涅夫、恰达耶夫约会，受到他们革命思想的深刻影响。普希金参加了与十二月革命党人运动有着紧密联系的文学社团“绿灯社”、“俄罗斯文学爱好者自由协会”。他的政治抒情诗成为表达《幸福同盟》思想的代表作。正是这一时期的政治抒情诗特别明显地体现了他的创新精神和对新的艺术表现方法的探索。自从在颂诗《自由颂》中尝试用十八世纪文学传统形式来解决现实的政治抒情诗的创作问题之后，普希金就再也没有回到这一创作实践上来。而是在1824年他呼吁丘赫尔别凯复兴颂诗这一形式，但是丘赫尔别凯却讽喻地不屑一顾。最有趣的是尝试运用被人们认为过渡性“低级”体裁，把崇高激情同隐喻声音有机结合起来，创作公民爱国主义诗歌。于是具有了短诗的创作经验(《普柳斯科娃》、《异乡没有经验的爱好者》和友人书信体诗歌的创作经验(《绿灯社文集》)。 ·323

在这一方面特别有趣的是书信体诗歌《致恰达耶夫》(1818)。头几行诗应该在读者的意识中唤起忧郁哀诗的形象及其修辞特色。这种被1820



普希金 П. Ф. 索科洛夫所作水彩画
1836年 列宁格勒 普希金博物馆

年初的年轻诗人普希金自己所积极推行的诗歌体裁，却没有得到十二月革命党人的赞同。建立在哀诗传统上的诗句“爱情、希望和平静的光荣/曾经把我们欺诳”，使人想起对“灵魂过早衰老”的埋怨和对“年轻嬉戏”的失望。再去回想普希金的哀诗“我曾有过希望，但现在我不再热爱自己的理想，/给我留下的只是一些苦恼，/心灵空虚的苦果”，这足以证明这些诗句在修324・辞色彩和情调上是多么的相似。但是，下一节诗的开端涵义就急转直下，它从有力的相反的转折词“但是”开始，充满力量和勇气的灵魂同抑郁失望的灵魂形成截然相反的对照。惯用词藻“燃起希望”似乎是在暗示“爱情的力量还没有耗尽”（请比较普希金的诗句“当我们内心还燃烧渴望自由之火”）。只是从第六诗行才揭示了对自由和斗争的渴望。第三诗节把政治和爱情抒情诗形象地置于统一的紧张的情感氛围中。而且只是在这之后才出现了两个总结性的诗节，其中热烈的激情让位给崇高的理想，炽热的表示爱情的词汇则由战斗的同志的形象所代替。

这里的创新有着深刻的内幕，禁欲主义的色彩是“幸福同盟”的伦理道德观所固有的。理想的英雄是那些置个人幸福于不顾，一心一意为祖国的幸福献身的人。鉴于这一观点，削弱和背离严格意义上的英雄主义的爱情抒情受到了批评：“爱情无论如何也不能引起我的兴趣：/啊！我亲爱的祖国正遭受磨难。”（雷列耶夫诗句）弗・费・拉耶夫斯基被囚禁在蒂拉斯波尔堡的时候，曾经向普希金呼吁：“把爱情留给别的歌手吧！鲜血飞溅的地方，哪里还能去歌颂爱情……”在同一个流派影响普希金的，还有 H. N. 屠格涅夫。在他的影响下，普希金开始创作《自由颂》，表示要赶走爱神，呼吁“砸碎娇嫩的七弦琴”（试比较维亚泽姆斯基的《愤怒》中类似的开端）。然而，从总体上看，普希金的立场要复杂得多。在诗歌《异乡没有经验的爱好者》中，他把两个相互对立的公民型的理想人物放在一起：“一个是/高尚的酷爱自由的公民，另一个则是/虽不算冷峻美丽，却是热情、迷人、水灵灵的女人。”“酷爱自由的灵魂”和“红光灿烂的美”平行的做法，很明显是要强调诗人诗中的爱情同自由决不是矛盾的，而是一种类似的同义词。自由包含着幸福和荣耀，而不是“个性自我约束”。因此，对普希金来说，政治抒情诗和爱情抒情诗并不相互矛盾，而是统一在总的酷爱自由的激情之中。

这一时期的主要作品是长诗《鲁斯兰与柳德米拉》。这部长诗的创作是在整个彼得堡时期进行的，于 1820 年春夏之交完成。单行本是 1820 年出版，当时作者已被流放到南方（稍晚，于 1828 出了第二个版本，作了一些重要的修改，包括首次加入了序言《海湾的一株绿橡树……》）。长诗享有广泛的读者群，然而批评界对它的评论却比较谨慎。尽管茹科夫斯基对它大加赞扬，但是年长的卡拉姆津派文人却不予苟同。卡拉姆津以傲慢的腔调

把它叫做“微不足道的长诗”，而德米特里耶夫则认为它是一部“不像样的作品”，而且德米特里耶夫授意沃伊科夫发表这个评语，从而使长诗受到不公平的和吹毛求疵的批评。尽管在长诗第四首歌的开端有着反对茹科夫斯基的辩论（如 Ю. 特尼亚诺夫所指出的那样），《鲁斯兰与柳德米拉》丝毫没有表现出普希金与卡捷宁及其“复古派”亲近的征兆。卡捷宁对《鲁斯兰与柳德米拉》也抱否定的态度（请看发表在《祖国之子》上的 Д. 济科夫实际上是卡捷宁的评语，托马舍夫斯基语）。批评长诗的还有反动文学势力的代表（《欧罗巴导报》的 A. 格拉戈耶夫）。但是，即使是十二月革命党人，《幸福同盟》的成员库图佐夫，也批评长诗在表现“崇高情感”上的不足。因此他重复了对长诗“缺德”的责难，同一些政治观点完全相反的批评家的观点不谋而合。德米特里耶夫对长诗评论道：“我在这里既看不到思想，也看不到感情，我看到的只是一种感觉。”而库图佐夫则说：“可是缪斯的学生普希金写的不是感情，而是感觉。”

赞成这部长诗和表示对它称赞的人当中，有茹科夫斯基、克雷洛夫、丘赫尔别凯、维亚泽姆斯基、亚历山大·屠格涅夫，但是他们却没有一个在杂志上参与辩论，出来为普希金辩护的彼罗夫斯基，还是一个在文学界没有权威的人。

总起来看，批评界没有能理解长诗的创新意义。由于未能把它看成同某种习惯体裁相似的作品（《欧罗巴导报》正是基于这一观点谴责长诗是“浪漫主义的”），因而批评界不能理解长诗的基本艺术原则——不相容体裁风格片断与具体情节并存。长诗中占统治地位的是讽刺，它集中体现了该体裁类型的主要原则。谴责长诗“缺德”的根据正是在这一点上，而不是在一些自由描写上：批评家们不能断定作者的观点，他们只看到讽刺取代了“道德”。激起他们愤怒的，与其说是某些场景戏谑性描写，不如说是某些场景的描写同英雄的崇高抒情诗的格调很相似。因此正是在这方面还不成熟。在各部分之间完全不相容的形式上，形成了叙事原则，这些原则在《叶甫盖尼·奥涅金》中达到了炉火纯青的阶段。普希金决非偶然地在诗体长篇小说开头的一个诗节中曾提到，经过自己“南方长诗”的头面人物形象的塑造转向《柳德米拉和鲁斯兰》发表在《祖国之子》一期杂志上的长诗，正是这样命名的，而不是《鲁斯兰与柳德米拉》的朋友形象的刻画。

·325

第三个创作时期（1820—1824）是同普希金流放南方的生活紧密相连的。这一时期的创作是以浪漫主义为特征。“南方时期”创作的长诗有《高加索俘虏》（1821）、《加夫里利阿达》（1821）、《强盗兄弟》（1821—1822）、《巴赫切萨拉伊的泪泉》（1821—1823）、《茨冈》（这一时期开始创作，1824年完成于米哈依洛夫斯克村），开始构思《瓦季姆》（1822）并着手写了一部

分、描写古希腊秘密政治联盟的成员的长诗《阿克蒂思》、《鲍娃》、《姆斯季斯拉夫》(全部初稿于1821—1822完成)。《高加索俘虏》给他带来了荣誉。由П.维亚泽姆斯基撰写纲领性绪言的《巴赫切萨拉伊的泪泉》的出版,使普希金牢牢地占领了俄罗斯浪漫主义领头人的地位。1824年M.卡尔尼奥林-严斯基在《祖国之子》上发表的关于《巴赫切萨拉伊的泪泉》的评论中,谈到"拜伦主义"的问题:"拜伦为我们的诗人树立了榜样。但是,普希金通常像伟大艺术家那样去模仿:他的诗歌本身就是典范。后来,这个问题就由И.基列耶夫斯基、别林斯基去研究了。"普希金按照拜伦《东方长诗》的模式创作的"新浪漫主义长诗"的文体,是在主人公抒情观点的折射中描写现实的,诗人把自己同主人公在感情上融为一体(日尔蒙斯基语)。同时,我们在《高加索俘虏》里已经明显地感觉到普希金的浪漫主义与拜伦的浪漫主义的差异:"拜伦式的个性性格学是在同通向客观现实的决口作斗争。"(古科夫斯基语)

浪漫主义长诗的结构,是通过把哀诗的许多原则移植到叙事体裁的作品中而设计出来的。普希金在给戈尔恰科夫的信中,绝非偶然地把《高加索的俘虏》的体裁定为"浪漫主义诗歌"。还是在同一封信中,普希金在分析长诗主人公的时候,特别强调他1820年创作的哀诗抒情主人公在原则上取得成功:"我在其中描写了他们对人生、享乐的淡漠态度,描写了他们心灵的过早衰亡,所有这些正是十九世纪青年的典型特征。"

但是在《南方长诗》中,还有另一种起着积极作用的因素——描写的因素(描写切尔克斯人的精神风貌,是整个长诗最可容忍的地方——引自格涅季奇1822年4月29日的一封信稿)。写实的长诗《高加索》和《塔夫里达》的构思与南方长诗同时产生,决非偶然。

然而,描写型的因素的考虑不是出自于沃伊科夫翻译的德利尔的《花园》精神。这应该是对人民生活,对奇异风俗文化的描写,同时也是对充满野性旺盛精力的描写。同这一倾向紧密相连的,有《强盗兄弟》、《黑披肩》、《未卜先知的奥列格之歌》。把文明人同野蛮人作卢梭主义式的对照,在这里获得了新意。如果维亚泽姆斯基在浪漫主义个性中发现暴动激情的源泉的话,那么对于卡捷宁和格里鲍耶陀夫来说,最为虚弱和忧郁的主人公就是奴隶或牺牲者,精力充沛的"强盗"或"探夺者"竟成为反抗的代表。这两种类型诗歌中的理想人物性格的复杂综合,就决定了普希金立场的多义性及其浪漫主义的独特风格。通过他的浪漫主义中不十分深刻的拜伦主义影响,可以清楚地看到它同十八世纪下半叶民主主义思想传统的血肉联系。

与十二月革命党人基什尼奥夫小组的亲密关系,以及与秘密组织比较激进的活动家的交往,无不对普希金以后的发展具有重要的影响。

正是在基什尼奥夫的影响下，普希金的政治抒情诗的创作激情达到了无以复加的程度(《短剑》、《致达维多夫》等)。彼得堡的立宪制宣传被反对暴君号召所代替。十二月革命党人对哀诗和忧郁的主人公多半持否定态度。M. И. 穆拉维约夫在给 И. 亚库什金的信中写道："拜伦使忧郁成为艺术上的时髦，同时也使艺术遭受了不幸……人们很难想象，要把自己的内心变成'苦闷'，尽管在英国会是这样。但是在我们这里事情是那么的多，即使你生活在农村，总能找到一些事做，哪怕是为贫苦农夫做一些减轻负担的工作。最好先去试着做，然后再去议论苦闷。"

在这样的环境下，普希金思想上产生了对忧郁主人公的讽刺态度，或者出现了从人民的角度评价这一形象的可能性。喜剧《赌徒》和《叶甫盖尼·奥涅金》第一章的构思，是同这一讽刺发展前景紧密相连的。后来在《茨冈》中也出现了"从人民的观点"评价主人公的情况。在基什尼奥夫的最后几个月，特别是在敖德萨的时候，普希金正紧张地思考欧洲革命运动的经验、俄罗斯秘密协会的前景和波拿巴主义等问题。他反复阅读卢梭和拉季舍夫的作品，并阅读(沃龙佐夫图书馆)法国大革命的资料。1823 年(十二月革命党人运动领导核心的)思想危机，是这一时期最新的发展结果。这一时期悲剧性的思考表现在哀诗《恶魔》、诗歌《自由荒漠的播种者》和长诗《茨冈》里。这些作品中的核心内容一方面是没有人民参加的浪漫主义暴动，另一方面是"温顺民族"的盲从和温顺。尽管 1823 年普希金陷入危难的感情之中，但是这种危机感是非常有益的，因为它把诗人的思想引到人民性的问题上。 · 326

普希金 1822—1823 年间创作探索的重要总结，是开始写诗体长篇小说《叶甫盖尼·奥涅金》。这部作品的写作延续了七年之久(1825—1832 年以一章接一章的篇幅陆续发表的)。《叶甫盖尼·奥涅金》是普希金中心作品之一，同时也是十九世纪最重要的一部长篇小说。

《叶甫盖尼·奥涅金》的特点和意义，不只是因为找到了新的情节、新的体裁和新的主人公，而且也是因为找到了对待艺术语言的新态度。文学作品的概念本身也发生了变化。诗体长篇小说，这是一种有别于传统式的散文体小说(有着惊人的差别)，而且也是一种有别于浪漫主义长诗的体裁。创造叙述自然的虚幻情景的风格("闲聊到极限")，同浪漫主义长诗"急速转折"不连贯的叙述是截然不同的。普希金思想上认为这种风格是同散文(散文要求聊天)联系在一起的。但是，作者叙述朴实、浑厚、自然的效果，是通过极其复杂的诗歌结构去创造的，语调的转换、观点的变化、联想、模糊的回忆、井井有条的引文、作者爱讽刺的癖好，所有这一切就构成了内涵丰富的结构。朴实是人们感受到的，它要求读者具有高度的诗歌文化修养。

《叶甫盖尼·奥涅金》凭借全欧洲的文化传统——从十七至十八世纪法国的心理小说到浪漫主义长诗，凭借从斯特恩[1]到拜伦的文学创作经验作为支柱。但是，为了在世界文学中迈出第一步，就必须在俄罗斯文学中进行革命。因此，这决非偶然。无需争论《叶甫盖尼·奥涅金》是最难翻译的作品，也是翻译后最容易丧失俄罗斯文学特色的作品。

同时，长篇小说《叶甫盖尼·奥涅金》是以前创作道路的总结：《高加索的俘虏》和浪漫主义哀诗提供了主人公典型，《鲁斯兰与柳德米拉》提供了对比、讽喻的创作风格，友人书信体作品中提供了处理作者声音的隐蔽性，《塔夫里达》提供了一种独特的诗节，如果没有这种诗节，《叶甫盖尼·奥涅金》叙事是不可思议的。

无论是在世界文学作品中，还是在普希金创作道路的发展中，《叶甫盖尼·奥涅金》不仅继承了前辈的创作经验，而且也克服了前人创作经验中的不足之处。

长篇小说中诗的语言既平常又出乎意料。说它极其平常，是指作者拒绝遵守传统的语言修辞规范，所谓“高级体”和“低级体”的语言作为语言材料都是平等的，叙述者都可以根据创作的爱好去使用它，从而构成了原则上截然不同的一种新的美学思想。作者越过为自由选择任何语言而设置的障碍之后，就可以使读者欣赏到语言的变态，评论高级语言的崇高和普通语言的通俗，从而缩小了修辞不由自主的范围，扩大了丰富思想的领域。

同时，词汇、诗歌、诗节和篇章的对称，对读者期待的全部结构体系的破坏，以及对前人艺术创作经验培养起来的惯性的冲击，无不赋予作品的语言和文本以首创的色彩。至今闻所未闻的丰富引文、影响的表现、至极限的暗示，都极大地调动了读者的文化记忆力、想象力，但是在所有这些艺术手法上都倾注了作者的讽刺情感。

作者的这种讽喻揭露了任何文学主张的假定性，并呼吁将长篇小说从“文学性”的范畴中拽出来，把它置于“现实生活”具体的环境中，一切文学性的类别和形式赤裸裸地显现出来，向读者公开，讽喻地进行相互对照；任何表现方法的象征性都被作者尽情地嘲笑到了。但是，揭露性语言的背后显示出来的不是浪漫主义文学讽刺的相对主义，而是普通生活和真实思想的真理。

《叶甫盖尼·奥涅金》中没有传统的体裁特征：开端（讽刺性的楔子是在第七章最后出现的）、结尾、长篇小说和司空见惯的传统特征，这正是作

---

① 斯特恩（1713—1768），英国小说家，代表作《项狄传》、《感伤旅行》。——译注

者同时代的批评家无视诗体小说创新内容的重要原因。关于许多未解脱和未解决的矛盾这一原则，是该作品结构的基础。还是在第一章的末尾，作者似乎唯恐读者没有注意到所阐述的矛盾性，竟反常地声明："所有这些检查都很严格/矛盾还很多，/但是我不想改了。"矛盾，"作为创作色彩斑斓的篇章"原则，是作者写作长篇小说的艺术思想基础。矛盾融合的原则构成了崭新的创作方法，创作出与"文学性"截然相反的并能将生活中的矛盾现实性融为一体的文学。

·327

这在人物性格的刻画上，表现为把主要人物编成一对对相对称的形象，尤其是奥涅金——连斯基，奥涅金——塔吉雅娜，奥涅金——扎列茨基，奥涅金——作者，以及其他相对称的形象，为核心主人公提供了多种多样的，有时甚至是难以重合的面孔。而且不同篇章中的奥涅金（甚至有时在同一章里，例如第一章四十五诗节的前后），都是以不同的面孔伴随着作者截然相反的评价出现在我们面前。而作者的评说宛如既相互配合，有时又相互否定的声音汇成一部完整的大合唱。"奥涅金诗节"的灵活结构允许有如此多种多样的音调，以致作者的立场最终不是通过某一句箴言，而是通过一系列紧张的思想交叉揭示出来的。举例来说，叙述者对主人公的断然谴责的声音，同"开始明白"奥涅金谜底的塔吉雅娜的声音（他到底是什么？是件模型，依样仿造？是一篇异邦奇谈的说明文，还是一个不值一顾的幻影？）。在第七章中融为一体，而在第八章中则几乎一字不差地重复着，只不过是以一个"自爱的微不足道的人"和"明智的人"的口气道出的，并被作者叙述的全部声音反驳了。然而，普希金在对主人公作出新的评论的同时，并没有取消以前对他的评价。他宁愿保存两种不同的评论，并使其发生碰撞（比如他在分析塔吉雅娜时既称她为"俄罗斯的灵魂"，又说她对俄罗斯的东西知之甚少……而且用祖国语言来表述比较困难）。

把作品建立在众多不同观点交叉上，是普希金"现实诗歌"的基础，与浪漫主义诗歌相比较，它已经跨进绝对崭新的阶段。浪漫主义诗歌中作者和叙述者的观点是连在一起的，统一在抒情主人公"我"字上的。

这种作品架构的背后蕴含着这样的原则观点：文学囊括了生活，现实生活是取之不尽的源泉，其形态也是无穷无尽的。因此作者在自己的长篇小说中创作出俄罗斯生活中具有决定意义的典型现象：一个有头脑有文化的"俄罗斯的欧罗巴人"，同时又是一个备受空虚生活折磨的纨袴子弟；一个同俄罗斯人民情感紧密相连的、又受到欧洲文化教育伦理道德熏陶的俄罗斯女人。上流社会的平庸生活同充满崇高精神的社会生活的并存，不可能提供单义发展的情节。

故事情节"没有讲完"，普希金就中断了长篇小说。他不想把无穷无尽

的生活压缩在一部文学作品中。作出判决更是同他的诗学相矛盾的。但是，他创作的《叶甫盖尼·奥涅金》不只是一部一般的长篇小说，而是俄罗斯模式的典型长篇小说。这一模式奠定了以后俄罗斯现实主义文学传统的基础，而蕴含其中的创作潜能，则是由屠格涅夫、冈察洛夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基研究和发展的。



《叶甫盖尼·奥涅金》第一版封面

《叶甫盖尼·奥涅金》是“俄罗斯长篇小说”的典范，同时其中男女主人公的关系则成为十九世纪俄罗斯社会历史和民族矛盾的基本模式。这里女主人公身上像是体现了永恒的或者至少是流传久远的珍贵的东西：道德基础、民族和宗教传统、勇敢的自我牺牲精神、忠贞爱情的永恒力；而在男主公身上则反映了俄罗斯社会所经历的具体的历史时代特征。然而，这一切并没有使小说变成两个象征性的概括性形象冲突的历史。塔吉雅娜形象身上所具有的那种深刻的（道德的和民族性的）东西，是通过个性（外省村姑和上流社会的贵夫人）的表层现象表现出来的，而奥涅金的复杂性则在于，他在一些中心章节和结尾的章节里，是以十二月革命党人之后那个时代的人物典型出现在我们面前的（“所有”的生活赌注都输光了）。同时，他又是

328·

作为一个远未定型的历史人物出现的(他可能变成诸如罗亭、别利托夫、拉斯柯尔尼科夫、斯塔夫罗金、乞乞科夫、奥勃洛莫夫)。最明显的特点是：这些典型形象中每一种典型出现的时候，奥涅金的面孔对于读者来说都是随之变化了的。任何一部别的俄罗斯小说都没有表现出在新的一代代读者面前变换自己面孔的能力，即它永远是属于当代的。

十九世纪二十年代中期，对于普希金来说，人民性的问题包括两方面的内容：第一，涉及文学反映人民精神和人民伦理观；第二，涉及到人民在历史上的作用。第一个方面的内容影响着《叶甫盖尼·奥涅金》的理念；第二个方面的内容在鲍里斯·戈都诺夫(1825—1831)中表现了出来。

普希金创作中日益增长的对客观性的追求，同样也表现在两个方面：一是"陌生人话语"的手法，如《叶甫盖尼·奥涅金》中所表现出的那样；一是向戏剧化形式的过渡。这两种途径早已在《鲁斯兰与柳德米拉》和《南方长诗》中运用自如了。《叶甫盖尼·奥涅金》第一章出单行本时，普希金特别写了前言一诗的对话《诗商与诗人的谈话》，其中强调这两种途径的原则统一的思想。

《鲍里斯·戈都诺夫》是普希金在政治历史传统的基础上构思的。作为历史剧，它与浪漫主义传统及其主人公——作者思想的喉舌，以及对现实的引喻都是针锋相对，格格不入的。作为政治悲剧，它探讨的是现实问题：人民在历史上的作用和专制政体的本质。普希金津津乐道的是《鲍里斯·戈都诺夫》中的"莎士比亚主义"。它与古典主义戏剧相悖，并且客观上也与浪漫主义戏剧相对立。如果说，《叶甫盖尼·奥涅金》中严谨的结构是透过"一些华丽的章节"的汇集表现出来的话，那么《鲍里斯·戈都诺夫》结构则是通过一系列华丽的场景伪装起来的。这里有多种多样的人物性格的碰撞和多种多样富有特色的生动的历史事件，所有这些极其生动的多样性，恰恰没有浪漫主义文学中的"历史主义"所固有的那种"华丽性质"。普希金与《命题》诗学决裂，坚持《命题》诗学的作者把要证实和要实现的思想作为自己创作的基础。从《鲍里斯·戈都诺夫》和《茨冈》起，开始了一种崭新的诗学：作者似乎也提出了试验的任务，但是试验的结果却决不是预先所想象的。作者的重要意义在于深刻地提出问题，而不在于作单义的回答。不久，米哈依尔·卢宁在西伯利亚流放地写下了一个警句："一些作品公开说出思想，而另一些作品则迫使你去思考。"他这个警句自觉不自觉地对普希金的创作经验作了很好的概括。以前的作品总是"公布思想"，而从普希金起，作品则"迫使人们去思考"，这似乎成为不容分割的艺术本质。

《鲍里斯·戈都诺夫》中存在着两种不同悲剧的交叉：政权的悲剧和人民的悲剧。如果普希金的目的是像雷列耶夫1825年11月5—7日的信中

要求的那样,“公开谴责专制主义的话,那么有卡拉姆津《俄罗斯国家史》(十一卷集)摆在面前,他哪能去描写别的故事情节呢。同时代的人们无不为卡拉姆津空前的勇气所震惊,他大胆地描写了伊凡雷帝的专制主义。雷列耶夫认为,普希金正应该从这里去寻找创作的主题。普希金把鲍里斯·戈都诺夫描写成既想博得人民爱戴又具有统治国家智慧的统治者。正是这样的沙皇不但可以表现非病态个性破坏社会秩序的行径,而且可以表现与人民格格不入的政权的悲剧。鲍里斯·戈都诺夫拥有进步的计划,并希望人民生活得好。但是,为了实现这些良好的愿望,他必须掌握政权。而政权只是犯罪的象征,王位的阶梯总是立于血泊之中。鲍里斯·戈都诺夫希望为人民谋福利的政权能够弥补这一不足。但是人民正确的道德情感却要求他同“残暴沙皇”决裂。为人民所唾弃的鲍里斯,尽管怀有善良的愿望,却依然不可避免地成为暴君。他政治生涯的桂冠——恬不知耻的行径:“百姓不会感到宽大为怀;/乐事好施——百姓不会说声感谢;/杀人越货——他也不会得到更坏的结果。”被人唾弃、与人民的意愿背道而驰的政权的衰落不是偶然的,而是客观规律(《国王闲时亲自审问告密者》。善良愿望——犯罪——失去人民的信任——暴虐——死亡)这就是背叛人民的政权必然的悲剧道路。

329·

然而,人民的道路也是悲剧性的。普希金在描写人民的时候所运用的手法同启蒙主义的乐观主义,以及浪漫主义对黑暗的诅咒,是截然不同的,他用“莎士比亚的眼光”看问题。悲剧中人民始终都出现在舞台上,而且正是人民在历史事件的冲突中起着决定性的作用。

可是,人民的观点却是矛盾的。由于受到错误的伦理观(悲剧中这种观点的体现者就是疯僧和编年史家)的影响,他政治上显得天真,软弱,易轻信大贵族的倡议(“那都是贵族安排的事情/我们高攀不上……”)。人民起初是抱着信任和漠不关心的态度欢迎鲍里斯当选的,一旦知道他是一个“残暴的沙皇”就立刻改变了态度。但是,人民也许是要把被逐出的孤儿当作理想的与政权对立的人物。软弱无力的自称皇,正是人民的力量使他发生变化,因为人民对他表示了好感。旨在反对罪恶政权的愤怒,却完全变成了为自称皇而举行的暴动(这一主题后来被普希金运用到刻画“普加乔夫形象”上)。诗人大胆地把暴动的人民引入悲剧中,并让他出来说话——庄稼人站在教堂的讲道台上。人民的暴动胜利了。但是普希金并没有到此就结束了自己的悲剧。自称沙皇进了克里姆林宫,但是为了登上沙皇的宝座,他还必须杀人。角色明显地发生了变化:鲍里斯的儿子费多尔,在前一幕曾被叫做“鲍里斯的黄口小儿”,而作为沙皇却引起了人民的仇恨。现在被逐的“乳臭未干的幼稚小儿”,登上了皇帝宝座的自称皇帝,就是要按照

宗教的仪式让他血流满地。祭祀开始了。可是人民都恐怖地发现,他们扶上皇帝宝座的并不是被欺凌的孤儿,而是一个杀害孤儿的刽子手,一个新的疯癫的沙皇。悲剧的结尾这样写道:“众百姓沉默无语。”这是对新沙皇道义上进行审判的象征,是罪恶政权的代表必然灭亡的象征,是人民无力挣脱这一圈套的象征。

《鲍里斯·戈都诺夫》实现了普希金早在1823年于敖德萨开始孕育的最困难的沉思。这些思考关系到俄罗斯政治斗争的前途,关系到脱离人民的十二月革命党人的革命性和“全世界各族人民”的悲剧命运的问题。历史毕竟翻过了一页:十二月革命党人的起义已经发生。

普希金对于发生在议会广场上的事件的反应有着两重性:一方面迸发出与“弟兄、朋友、同志”团结一致的强烈情感。1823年就折磨着诗人的怀疑和策略上的分歧,对诗人雷列耶夫的批评或者对颂诗体的鼓吹者丘赫尔别凯的批评,都退居次要地位。志同道合情感渗透到《致西伯利亚囚徒》、《阿里昂》等诗中,表明十二月革命党人的革命主题在普希金晚期的作品中占有相当的稳定性。另一方面,则坚决要求从十二月革命党人的失败中汲取历史教训。1826年2月,普希金在给杰利维格的信中写道:“我们既不会像法国悲剧演员那样迷信,也不会像他们那样片面地去看问题。我们要用‘莎士比亚的观点’——客观的历史主义观点看问题。”普希金力图从客观历史主义的角度,而不是从浪漫主义主观主义的立场去评价历史事件。对历史发展规律的浓厚兴趣,历史主义观察问题的态度,成为普希金现实主义的主导特点之一。同时,这也促进了诗人政治观点的演变。诗人执着地研究俄罗斯的历史,其目的就是要看清它未来的发展道路,实现“在尼古拉一世身上找到新的彼得大帝的梦想”,这都提示他去创作《斯坦施》(1826),而且确定了彼得大帝主题在诗人以后的创作中的地位。但是日益增长的对尼古拉一世的失望,最终在诗人1834年的日记中表现了出来:“他身上更多的是准尉的气质,很少彼得大帝的气质。”

《波尔塔瓦》(1829)是普希金历史主义第一阶段的成果。情节涉及戏剧性的爱情冲突和一桩俄罗斯历史上具有决定意义的事件。长诗的故事情节和修辞风格,都是建立在抒情浪漫主义和十八世纪“颂诗”派的诗学交叉和对照的基础上的。这对普希金来说极其重要,因为这象征着利己主义的人同历史规律的冲突。同时代人很不理解普希金的构思,一味谴责长诗缺乏统一性。

在马泽帕形象(与拜伦和雷列耶夫作品中的主人公同名)身上所表现出的浪漫主义的利己主义,同象征彼得大帝的人格化的“年轻俄罗斯”的历史规律发生激烈的冲突,这一冲突以后者的胜利无条件地解决了。况且,在

历史发展的前景中，在人民的记忆里，一个人的名字能够流芳百世，不是炽热激性的力量，甚至也不是个人的丰功伟绩，而是他善于把自己同历史规律融为一体。“百年过去了。这些英雄们/英名盖世，曾经怀着如此/热情的意志，留下了什么？/他们那一代早已经逝去——/他们的艰难、奋斗与胜利/也一同消逝得无踪无迹。/在北方大国人民的心中/在它南征北战的命运里，/只有你，波尔塔瓦的英雄，/给自己建立起一座丰碑。”

330・

庄严颂诗的自然力对抒情诗的自然力的胜利，既赋予历史，也赋予它的体现者——彼得大帝形象以英雄的和富于诗意的特质。但是，长诗的总体结构还包含对这一形象作艺术润色的两个因素。长诗提供了一种枯燥乏味的文献诠释同历史诗歌相结合的范例，表达了历史散文的主张。以悲剧的力量谈论隐蔽爱情和把这个早已陈腐的浪漫主义神话转变为作者激动的忏悔献词，流露出作者对浪漫主义的辩护，对人在不能战胜历史规律的时候也该享有内心的爱情和痛苦权利的肯定。同时代人不理解为什么普希金要把北方战争史上的一段叙事情节，同柯楚白的女儿的浪漫主义爱情故事连接在一起。而对普希金来说，这一切都有着重要的原则意义：抒情的叙事为讲述历史规律的胜利注入了悲剧性的情调。《波尔塔瓦》已经为以后的《青铜骑士》的创作铺平了道路。

尽管历史至高无上的权力在《波尔塔瓦》中已经被庄严宣告，但是普希金创作思想深处对这一思想作人道主义修正的考虑也日益成熟。还是在1826年，在《叶甫盖尼・奥涅金》第六章的草稿中就闪现过这样的公式：“英雄，首先是人。”1830年，这一公式表述得更完整，富有格言性：“给英雄留下心脏吧！/怎么，/他没有心脏吗？暴君……”（《英雄》）。往后，“无良心的历史”与作为进步的人道主义的历史冲突同“人与历史”（广而言之，“人与自然”）的冲突融为一起了，并赋予这个以多方面深层的含义。

1820年末，是普希金向现实主义创作新阶段过渡的重要标志。日益增长的对散文的兴趣是其最重要的特点之一。散文与诗歌要求是原则上截然不同的艺术语言。诗的语言是一种特殊的艺术之外不可能使用的语言。散文作家卡拉姆津的创作在于他在散文中开始运用诗的语言，并将散文“提高”到诗的价值。卡拉姆津之后，“艺术散文”的概念就同诗的散文的概念在用法上完全相同了。普希金转向散文创作是同他要恢复散文语言作为艺术手段的名誉紧密相连的。起初这是发生在散文的范畴里。往后，“通俗的”“纯粹的”散文语言同艺术语言的概念融为一体，而且要把它推广到诗歌中去。这就是从《叶甫盖尼・奥涅金》内涵丰富的语言开始迈出的崭新一步。别林斯基从广义的美学角度写道：“这里我们对诗歌的理解不只是指一些富有韵律的和韵脚鲜明的诗行，诗歌也可以出现在散文中，就像散

文可以出现在诗歌中一样。例如，普希金的《鲁斯兰与柳德米拉》、《高加索的俘虏》、《巴赫切萨拉伊的泪泉》是真正的诗歌；《奥涅金》、《茨冈》、《波尔塔瓦》、《鲍里斯·戈都诺夫》已经在向散文过渡；而像《莫扎特和沙莱里》、《吝啬的骑士》、《美人鱼》、《石客》这样的叙事长诗，则是地道无与伦比的散文，这里完全没有诗，尽管这些叙事长诗也是用诗写成的。

1830 年 9 月初至 11 月末这一段时间，普希金是在鲍罗金诺度过的。他在这里除了《叶甫盖尼·奥涅金》的最后两章外，还创作了《别尔金小说集》、《小悲剧》、《吝啬的骑士》、《莫扎特和沙莱里》、《石客》、《瘟疫流行时的宴会》、《科洛姆纳的小房子》、《戈留辛诺村的历史》、《牧师和他的工人巴尔达的故事》、《关于母熊的童话》以及许多诗歌、评论文章和书信……这个时期以“鲍罗金诺的秋天”载入俄罗斯文学史册。普希金的现实主义创新原则得到了充分展现。

鲍罗金诺时期作品的主题和体裁虽然多种多样，但是却有一个统一的特点：试图创造崭新的人物性格和崭新的散文语言。《叶甫盖尼·奥涅金》创作的完成，象征着前一个创作阶段的终结，而《别尔金小说集》则象征着新的创作阶段的开始。《叶甫盖尼·奥涅金》的创作经验是很可贵的：它留下了“陌生化语言”的艺术手法，叙述者多种多样的脸谱，修辞表现深刻讽喻性。而运用到散文中的以“朴实和准确”为特征的叙事文体，则给文学语言以崭新的面貌。还是在 1822 年，普希金曾经写道：“有人问，谁的散文是俄国文学中最好的？是卡拉姆津的散文。”新时期的俄罗斯散文应该同前一个时期的散文“统一结账”了。普希金在《别尔金小说集》里吸收了卡拉姆津时期散文的情节精华，并且在用自己独特的文体手段对它作转述的时候，有意把心理的真实同文学的象征性区分开来。他提供了文学既能认真而准确地议论生活，也能以讽刺口吻讲述文学的典范。



普希金为中篇小说《棺材匠》手稿描绘的插图

我们称之为“小型悲剧”的作品，是普希金鲍罗金诺时期现实主义最充分的体现。从这个方面看来，它们是诗人同浪漫主义决裂以后全部创作发展的总结。执着地追求形象的历史的、民族的和文化的具体性，以及关于人物性格同环境、时代的联系的看法，使他有可能实现真实地描写人物性格及其精神世界。关于这一点，陀思妥耶夫斯基在论普希金的有关谈话中说得很清楚。他说：“对于陌生民族性的问题，欧洲诗人往往用本民族的民族性加以表现，而且有着自己的独特的理解。甚至在莎士比亚的作品里，意大利人几乎同英国人完全一样。惟独普希金这样的享有世界声誉的诗人掌握了完全用陌生民族的民族性把它表现出来的技能。”陀思妥耶夫斯基在这里发现了表现“世界同情心”的形式。许多同时代人以及他们之后的许多文学研究者，都不约而同地谈到普希金的天才。Г. 古科夫斯基在这里看到了普希金现实主义的特点，依照他的看法，这种现实主义是建立在生活环境决定人物性格发展的基础上的。Г. 古科夫斯基根据这一观点，揭示了“小悲剧”中各种不同时代人物性格之间的历史冲突（《吝啬的骑士》中的骑士时代和资本主义时代；《石客》中的文艺复兴时代和中世纪；《瘟疫流行时的宴会》中的文艺复兴时代和清教徒运动时代）。虽然迄今为止，人们对这些剧本的解读十分深刻，而且也很正确。但是这种解释不禁使人们认为，普希金把对人物作恶的道义上的责任转嫁到社会环境上，把不由自主犯了罪行的个人从道义责任中解脱了出来：“巴龙和沙莱里既没有受到谴责，也没有受到颂扬，可造就他们的社会历史却都受到普希金的谴责。”（古科夫斯基语）与此同时，普希金历史主义的人道精神是建立在别的一些基础之上的。一个“可怕的时代”被另一个“可怕的时代”所替代，但是人也许还停留在自己的那个时代，完全融合于社会环境之中，从而丧失了判断和行动的自由，也丧失了对自己的行为所负的道义责任；或者还站在“铁器时代”之上，违心地去颂扬自由并成为自由的人。自由是生活的规律，在任何无个性和无自由生活中的溶化，就是残忍和死亡。任何僵化的形式（从科马道拉纪念碑的石头到沙莱里的教条主义）同生活发生冲突，必然招致死亡。但是，被生活抛向鼠疫、抛向墓碑、抛向毫无生气的虚荣而发出的悲观绝望的呐喊，却总是富有诗意。对外部环境的依赖是人性必备的最低水平，为精神自由而同外部环境的斗争和拒绝接受把非人性作为生活的标准，这才是最高人性的重要标准。因此，比如试图用浪漫主义的历史框框来限制普希金的莫扎特式的性格，实在显得牵强附会。然而，如果作品集（《莫扎特和沙莱里》和《石客》）中提出朝气蓬勃的生活同呆滞的和濒临死亡的生活冲突的话，那么这种框架的设置确实有些不一样。《吝啬的骑士》中的巴龙和阿尔拜尔都是同一时代的人，巴龙并不缺少伟大的气质，阿尔拜尔也不

332·

缺少骑士的善良，但是他们却都融于自己所处的时代之中，都像他们赖以存在的社会环境（"可怕的时代，可怕的心"）那样残酷。《瘟疫流行时的宴会》中的主席和神甫都处于悲惨的境地：他们都是鼠疫的敌人和牺牲品；而且他俩都比机械地模仿环境要高出一筹。主席通过钻进"不可遏制的自由"环境里同鼠疫作斗争，而神甫则是通过对道义责任的呼吁同鼠疫作斗争，但是，自由和责任是统一的不可分割的两个方面，而且《瘟疫流行时的宴会》是"剧本集"中唯一的一部作品，其中相互敌对的主人公都没有以死亡告终，而是以他们道义上的妥协而告终。

总之，对社会环境的依附，只是普希金的主人公生活的一个方面。另一个方面，则是他们具有"高于卑鄙生活"的强烈愿望（帕斯捷尔纳克语）。普希金优秀主人公所固有的这一特点在很大程度上也是诗人自己所具有的。这一点尤其表现在十九世纪三十年代，当时普希金的生活和创作都进入了崭新的，也是最后的阶段，为独立自由而进行的艰苦斗争在诗人生活中变得特别重要，他对自由的理解越来越深刻。这就是他思考的主要方向。

三十年代的社会形势日益紧张。全欧的反动势力镇压了1820年的西班牙革命，后来又在议会广场上用枪炮镇压了十二月革命党人的起义，但是欧洲反动势力的这一胜利，好景不长。1830年欧洲进入了新的革命阶段，文斯基·孔费斯所建立起来的社会制度，在革命的打击下终于土崩瓦解。同时，全俄人民暴动的浪潮风起云涌，农奴制的基础摇摇欲坠。在这样的条件下，普希金对历史的思考特别聚精会神。在仔细研究历史上曾起过作用，而对未来也会起决定作用的力量之后，普希金看到了三种潜在的形象，他们的令人莫测的行动可能会决定俄罗斯未来的命运：以彼得大帝为代表的富有最大潜能的专制政权；有教养的贵族，要考虑他们，主要是看他们在议会广场上的历史力量是否消耗殆尽，或者看他们是否还能为俄罗斯的历史写下新的一页；最后是人民，是具有更多普加乔夫特点的人民形象，于是便开始形成三十年代普希金创作基本主题的中心。

普希金思考中的专制政权，最大可能是作为改良了的欧化的君主专制制度。它那种准备无情破坏旧生活方式的主张所具有的特点，在普希金眼里，简直就同革命毫无二致。普希金对大贵族米哈依尔·帕夫洛夫说："所有的罗曼诺夫们[①]都是革命者和平等主义者。"这段话表达了他的深刻见解。欧化的君主专制制度，这是一种创造性的力量，同时又是一种破坏性的力量，决定于它向哪个方向发展。作为合理的意志，它代表一种不受监

---

① 指俄罗斯罗曼诺夫王朝（1613—1917）的皇帝们。——译注

督的强制力。思考这一力量在俄罗斯未来历史中的建设性作用，是同希望把君主专制的现实代表“提高到”彼得大帝的理想标准的想法紧密相连的。这是用来衡量政权优点和缺点的一把尺子。

但是，这把“标尺”却也展示出甚至是典范的专制国家难以消除的道德缺陷。如果说，彼得大帝的有些指令体现了“渊博智慧的成果的话，那么，另一些指令则往往是残酷的、刚愎自用的，是用皮鞭子写就的”（普希金语）。因此，如果统治者的政权的某些缺陷的根源是由于该政权没有能力把自己提高到理想程度的话，那么，其他方面的缺陷则是这种理想政权所固有的。最根本的是失去人民支持的君主专制政权，只能是“空中楼阁”，它不得不靠外国官吏、告密机关、秘密办公室来维持自己的统治。其罪恶的根源在于其自身的自然属性，因此它命中注定了与人民的道德情感格格不入。虽然鲍里斯·戈都诺夫在位的时候，“政府是站在人民前面的”，但是他对人民来说仍然是一个“残暴的沙皇”，“人民认为彼得大帝是一个反基督者”。因而由此出现了“意志与无能，无限的权力与微不足道的成就的畸形结合”。

333·

贵族就其整体而言，尤其是它的优秀部分——有教养的贵族，在普希金看来，首先是一支与专制政权对抗的力量。许多世纪以来，与专制政权的斗争在贵族身上培养了人类优秀品德，而他们日益不断的破产，又使他们与人民接近起来。于是，俄罗斯就产生一个崭新阶层的人群，就其教养而言，他们既与欧洲的传统相近，同时又同古俄罗斯的传统相连。就其物质地位而言，他们同“第三特权阶层”（指贵族僧侣）密不可分。他们继承了先辈们世世代代对专制政权的反抗情绪和人格自尊。这样的环境必然要产生暴动的思想情感，包括十二月革命党人的革命思想。按普希金的看法，世袭贵族总是同俄罗斯的贵族对立的，俄罗斯贵族是根据专制主义政权的古怪愿望，由非近亲的飞黄腾达的人组成的，并与官僚一起成为政权的支柱。他在札记中写道：“欧洲的解放得益于俄罗斯，因为只有这里绝对不存在贵族阶级的成见。”我们不妨再看一下他在1834年的日记中所写的：“我们世袭的古代贵族及其被无止境的分裂所毁灭的庄园，他所受的教育，对贵族的仇恨……意味着什么呢？……这种可怕的造反本性在欧洲是没有的。12月24日在议会广场上的是些什么人？一些贵族。他们究竟有多少人处于新的愤怒之中？不知道，不过，好像很多很多。”

普希金在《鲍里斯·戈都诺夫》最后一幕中，已经展现了人民暴动的场面。1830年人民暴动的风潮把“暴动的主题”提上了议事日程。而这一主题，最早出现在《戈留辛村的历史》中，并且从这时起，它就从来没有从普希金的作品中消失。

总之，出现了一幅令人难以置信的图景："彼得大帝——罗伯斯庇尔——拿破仑(革命的形象体现)"，贵族——"可怕的造反力量"，人民——暴动者。而且这些力量要么互相仇恨，要么各走各的路，追求各自不同的目标。正是这些在俄罗斯活动的社会力量的相互关系，成为研究艺术家和高级历史学家普希金的重要课题。

三十年代初，普希金倾向认为，已经丧失特权和财富的古老贵族会成为人民的自然同盟者。于是便产生了创作《杜勃罗夫斯基》的构想。1762 年的政变正是杜勃罗夫斯基的父亲(稍后是格里尼奥夫的父亲)破产和退役的时间。普希金认为，从这时起俄罗斯古老贵族最终衰落了("那时奥尔洛夫们得宠了/而我的祖父则蹲了监狱……")，与此同时，"特罗耶古洛夫——达什科娃公爵夫人的亲人则上了山"。真可谓分道扬镳了：特罗耶古洛夫依仗官僚政权成为小独裁者，而杜勃罗夫斯基的儿子则成了农民起义的领袖。然而，这个故事的真实性却引起了普希金的怀疑。1833 年 2 月 6 日，他刚刚写完《杜勃罗夫斯基》第十九章，2 月 7 日就去研究普加乔夫的档案材料。他觉得必须在真实的历史材料的基础上校正自己的思想。

1833 年 1 月 31 日，普希金开始写《上尉的女儿》(1836 年出版)。最初的构思是在《杜勃罗夫斯基》故事情节的基础上发展起来的。故事情节的中心应该是贵族什万维奇的命运，他是奥尔洛夫们的敌人，后来转到普加乔夫一边。但是，历史文献资料粉碎了这一公式。1833 年 11 月 2 日，普希金完成小说《普加乔夫的历史》的创作。针对尼古拉一世预先提出的"关于暴动的评语"，普希金对起义作了非常准确的社会分析：全体劳动人民都拥护普加乔夫……唯独贵族公开站在政府一边。普加乔夫及其伙伴最初也曾想把贵族拉到自己的一边来，但是没有成功，他们的利益针锋相对，水火不相容，1836 年 10 月 19 日，普希金在《上尉的女儿》的手稿上画上句号。从这时起，他再不去考虑贵族领导下的农民起义问题。什万维奇变成了卑鄙的教徒施瓦布林，而那个忠于职守和誓言的，同时又是残酷年代"富有人道精神的农民暴动领袖的古怪朋友格里尼奥夫，却成了小说的中心人物"。

普希金根据正式历史文献研究了普加乔夫农民起义运动，并在伏尔加河沿岸的草原上和乌拉尔地区搜集民间传说之后，才得出新结论。首先他坚信，身称王者是贵族营垒中的统治者，而普加乔夫才是人民"法定政权"的代表。普希金写下了普加乔夫对士兵们说的一番话："难道你们这些傻瓜会长期围着女人转吗？是该考虑效忠国王的时候了。"有一次，普加乔夫"光顾"农民 Д. 皮亚诺夫的婚礼。普希金碰上了皮亚诺夫，要他说一说对普加乔夫的印象。皮亚诺夫说："对你来说，他是普加乔夫，而对我来说他是彼得·费多罗维奇国王。"

“利益对立”——贵族与农民利益最深刻的不可调和性，注定了他们之间的冲突无法解决，因为各自都从自己的立场来捍卫最根本也是最公正的权利。似乎只有一种超越这些权利之上的力量，能够解决一些历史事件参加者的善良与社会冲突之间的残酷矛盾。善良的上尉米罗诺夫命令刑讯，迫使那个舌头被割的巴什基尔俘虏开口说话（正是这个巴什基尔人后来把上尉米罗诺夫绞死了），哥萨克们把格里尼奥夫推向绞刑架时，嘴里还不停地重复着：“别害怕，别害怕”，“可能是真的希望他振作起来”。但是，斗争的残酷逻辑哪能在心灵上的宽容大量、人道和诗意面前退却呢，因为历史的规律性是通过人表现出来的，可是救人的不彻底性却是人所固有的。当别洛博罗多夫责怪格里尼奥夫充当奥伦堡要塞司令的密探，并下令要对他行刑时，格里尼奥夫不得不承认，其说话的逻辑“对我来说根据是十分充分的”。但是，普加乔夫遵循的不只是“思想的逻辑”，而且还有“心灵的逻辑”：“该行刑我得行刑，该怜悯，就得怜悯，这就是我的习惯。”这同样是那种救人不彻底性能力的表现，凭借这种不彻底性，“彼得/宽恕了犯罪者的罪过，感到很高兴”，而杜克则宽恕了严厉的通晓法律的法官和罪犯安日洛（……连他杜克也饶恕了）。最后引申出富有总结性的诗行：“呼吁人们怜恤失足者。”

十九世纪三十年代，普希金经常运用的艺术创作方法是：以别人的口气进行讲述，其叙述的风度和思维方式不同于作者本人，尽管它们也融合于作者的语言习惯之中。作者使用这样的方法可以避免教诲的嫌疑。契诃夫在给苏沃林的信中写道：“请您别把‘解决问题和正确提出问题’两个概念混淆了。”只有“正确提出问题”才是艺术家必须做的。“《安娜·卡列尼娜》和《叶甫盖尼·奥涅金》并没有解决任何一个问题。但是……所有的问题都被正确地提了出来。”这才是真正的普希金的观点。

与从《杜布罗夫斯基》向《上尉的女儿》过渡的演变一样，普希金也从构思有关古老彼得堡氏族后裔什泽斯基的长诗转到创作《青铜骑士》（1833年，发表于 1837 年普希金逝世后）。

十九世纪三十年代，普希金的哲学思想和艺术探索通过一系列形象表现出来后，这些形象就其实质而言，是不断重复、相对稳定的，同时又是生动、多变的。这里说的不是单调乏味的讽喻，而是富有象征性的灵活多义的形象，它们的意义是随着不同的修辞组合和反复强调的语气而变化的。契诃夫写道，只有那些从未写作过和从未与艺术形象打过交道的人，才会相信“艺术中没有问题，只有一些连续不断的答案”。十九世纪三十年代，普希金的现实主义一方面最深刻地提出问题，另一方面提供对它们作出多种回答的可能性，从而把二者有机地结合起来。普希金作品中包含的不是

对问题的现成答案，而是对问题多种多样回答的探索。这种探索的多样性反映了无穷无尽的现实生活的多样性。他这一时期创作的系列形象，就是一个进行艺术探索的灵敏仪器，因为这些系列形象以异常概括的形式尽可能把许多问题提出来，以引起联想，同时又用形象语言说出来，这就可能出现多种多样变体的逻辑诠释。

贯穿普希金这些年代全部作品的，首先要数凶猛的自然现象的形象：暴风雪（《群魔》、《暴风雪》、《上尉的女儿》）、火灾（《杜布罗夫斯基》）、水灾（《青铜骑士》）、鼠疫（《瘟疫流行时的宴会》）、火山喷发（《走运的狮子张开了嘴……》，1834 年写的一首诗）；其次，是一组与塑像、纪念塔、纪念碑、"受人崇拜的偶像"相联的艺术形象；再其次，是单个人、一群人、活的生物、牺牲者或者一些斗士——"被恐怖驱散了的人民"或者自豪地进行反抗的人的形象。

第一部分系列形象结构，可能是诗人头脑中某个时期产生的思想同自然界具有破坏性的爆炸现象相关的联想；第二部分系列形象结构，不同于第一部分的地方在于："手工制造的"同具有文明世界特性的东西，在"自觉和不自觉的"对称中得以表现出来的各式各样的特征；第三部分系列形象的结构，与第一部分相对立，犹如有人称对无人称一样；与第二部分的对立则犹如有人性和没有人性的对立；而其余的特征，则是根据整个形象体系的历史和故事情节的阐释，以不同的方式方法重新确定的。

对每一组系列形象的解释必须根据它们同其他两组形象系列的关系。第一组系列形象是描写自然界现象的运动、运动的规模、不可遏制的程度、力量、破坏性、非理性和难于驾驭性的特征；第二组系列形象是描写意志、智慧、纯理性主义，还有一贯的残忍、"石头心肠"等特征。"令人崇拜的偶象"形象、纪念碑的形象必然唤起人们对目标明确的文明社会（"有高度文化素养"的，而不是自然的）力量的联想，不过这是一种人工创造的力量，它具有类似人的面孔，内心却不是鲜活的。类似人的雕像，只是强调它同心脏怦怦跳动的活人的差别。与第三组形象系列相对立，第一、二组形象系列表露出伟大（每一组有自己的独特体现）和惨无人道。它们对人蕴含着致命的威慑。汹涌的自然灾害引发毫无意义的牺牲，或者由于某种超人意志惨无人道的计谋而造成的死亡，两者对于牺牲者来说其差别并不大。但是人在这一冲突中不仅可以以牺牲者出现，而且也可以以英雄出现，上升到与他相对立的力量的高度。

作者可能要根据具体含义的说明，而站到这些力量中的任何一种力量的观点上，但是这表明在普希金看来，其中每一种力量都不应该丧失诗意。普希金很懂得汹涌澎湃的自然灾害的诗意："战斗中有喜悦/黑暗深渊的边



1824 年的水灾 无名艺术家的木刻 1820 年
莫斯科 普希金博物馆

缘有喜悦/惊涛骇浪和暴风雨黑夜中有喜悦/在阿拉伯半岛的飓风和鼠疫的袭击中也会有喜悦。"甚至连鼠疫也充当了恐怖诗歌的保护神！理智的神灵和无人性的意志神灵，也都散发出不容争辩的诗意，不仅表现在自己的基本力量上(《青铜骑士》的开端)，而且也表现在带有毁灭性的不达目的誓不罢休的态度上("他在周围的雾霭中显得真可怕！/高高的头颅显露出多么深邃的思想！/他身上蕴含着多么巨大的力量！")。人体的力量和宇宙的博大也都有诗。第三组形象的诗意提供了一种从个人的和生活的理想，到一个人的傲慢和妄自尊大宽广而细微的情调。所谓的《石岛集》——普希金最后的一部抒情诗集，就充满了这种诗意。这部抒情诗冠以"纪念碑"——创作个性胜利的象征，决非偶然，它高高举起"不屈的头颅"，高过那石头和金属造的"纪念碑"。

自然力的艺术形象可以联想到宇宙自然力，也可以联想到人们愤怒爆发时的情景，还可联想到生活和历史中的非理性力("黑桃皇后"、"金鸡")。石头塑像、铜像——主要有"神像"、土地神、权力化身，然而，一旦与城市形象相结合，该塑像就能把文明社会的进步的乃至历史智慧的思想集中于自身。逃跑的人群可联想到牺牲与无助之概念。但是，这里的一切都标志着"人的自我独立性"及"科学第一"的思想，即"尊重自我"。

人性的考验，归根到底对评论冲突参加者是最具有决定意义的因素。这里显示出自然界或者彼岸世界绝对的非人性同人民暴动(阿尔希普、普加乔夫)潜在的人性之间的差别。第二组形象系列的历史性和国家性的基础，同样可以表现在抽象的非人性的理智和人类的彻底的人性之中(《彼得大帝的宴会》)。最后，第三组形象系列并不总是再现奴颜婢膝和必然灭亡的语言。它们要么与现象的意志针锋相对，发展到暴动的程度(叶甫盖尼)，要么不承认自然界非理性的破坏，竭力用人的意志和创造力(瓦里辛

加姆),用人的道德上的坚定和不妥协与其进行英勇的抗争(神甫)。

一些进入基本形象范畴的那些形象的出现,情况就变得复杂起来,比如房屋、坟墓就属于这种类型的形象。房屋是生活范围,是人生活的自然空间。但是“破旧的小房子”和宫殿形象却具有两种不同的含义。“民族坟地”——充满生气的圣地,自然也是同房屋相连的;同时也是难看的微不足道的雕像——“廉价雕刀雕出的小玩意”最集中的地方。《上尉的女儿》中的普加乔夫和《彼得大帝的宴会》中的彼得大帝,出乎意料地把挽救人性的热情,通过与人性格格不入的形象系列展现了出来。

在这个意义上,构想的故事情节就破坏了形象系列稳定的相互关系:自然现象从奴役状态挣脱了出来,雕像活了起来,被侮辱者起来进行斗争。不动的开始动了起来,而能动的却变得僵化了。但是,如果说,运动是人和大自然现象的本质,并把它们作为重复出现的自然状态看待的话,那么石头和金属违反自然的运动(消极的:“受崇拜的偶像”倒下了,或者像《石客》、《青铜骑士》、《金鸡》中所表现出来的积极的运动)就会产生不祥之兆的印象。这同普希金三十年代创作的这些形象的全部矛盾和故事情节冲突背后所蕴含的极为深刻的“生”与“死”的哲学对立有着联系。在他看来,一切生气勃勃的、不断变化着的、能够“思考和承受痛苦”的都属于“生”;一切不动的、僵硬的都属于“死”。无论是人类的生活还是宇宙中的生活都是不断地出生、成长、充满崇高的精神或者表现为呆滞、凝固、机械的僵化运动,不停地重复着同样的周期。

普希金的创作世界以极其惊人的多样化著称,但又是统一的。其统一寓于多样化之中。普希金的创作主题和体裁(特别是在体裁方面)十分丰富,他的创作具有百科全书的特点,几乎包括他那个时代所有的文学体裁,不过抒情诗始终是枢纽。如果说他晚年抒情诗写作相对地减少了的话,那么,它的思想哲理的内涵却大大地丰富了。因此《石岛集》中的一些诗,不愧为普希金的顶峰之作和用诗写成的遗嘱。

普希金向现实主义的过渡,既反映在抒情诗中,也反映在其他体裁的作品中。浪漫主义创造了全欧诗歌共同的抒情叙述者的典型形象。这一形象的稳定性同对它所作出的多种多样的离奇解释之间的矛盾,是由于这个或那个诗人的个性、命运、气质不同所致,正因为如此,这种矛盾就创造了许多截然不同的艺术风格。普希金抒情创作发展的新阶段,是从扩大叙述者的民族文化气质开始的:对各种不同民族、不同时代的诗歌和民间文学的浓厚兴趣,实际上使他得出必须无限扩大抒情诗的观点,以致当代人都把“朴实”界定为普希金的创作特色。这种抒情形象的创造,由于同历史主义和人民性范畴中的思想探索相结合,因而在抒情诗歌中获得了特殊意义。

抒情诗要探讨的问题，同样是诗人在其他创作中所要探讨的问题，只不过是用独特的方式进行研究罢了。抒情诗一方面极其具体，颇富自传性，又同多变生活环境的偶然事件相联；另一方面，又极其概括、富有哲理，并通过引发出这样或者那样的诗歌的形形色色事件，窥见生活的最深处。

普希金成熟时期抒情诗的基础是生与死的冲突，是生存意义的奥秘。这一具有深刻眼光的观点，并没有抹掉诗人对当代迫切社会问题感受的敏锐性，也没有缩小这些感受的氛围，而是赋予它们更深的含义（“我为你寻找生活的意义”似乎成了普希金对待生活的格言）。

普希金所理解的“生”是多种多样的，是以充实、生动和快乐为特征。而“死”则以单调、破损、呆滞、寂寞为特性。“生”期盼扩展，增添越来越新的空间；“死”则是突然被抓住、逃脱、与世隔绝、藏匿：“死神……逮住了猎物。”（“夜是多么的寒冷啊！浑身冻得起鸡皮疙瘩……”）在《玻杰利维格》的诗中，有人把颅骨从墓穴中取了出来，诗人则劝他们把它变成“消遣的酒碗”，或者把它当作“颇富诗兴的交谈者”来探讨生活的奥秘：“传教士在议论死者的生活：/斟满了酒还是杯盏空空，/对于智者来说，他就像是一个交谈者，/一个头脑灵活的人。”在这段上下文中抒情叙述者的民族历史、文化的多样性，诗人以其名义说出的非预言性的话，就成为丰富多样生活的表现形式。诗歌和生活似乎成了一个本质上的两个名称。

337 ·

普希金抒情诗中的“生”总是参与，而“死”则是分离。参与是指对别人的感情、友谊、爱情的参与，融入群众、诗歌、风景画、大自然、历史文化中去。“死”就是走向孤独，走向地下，走进“冰冷的地下墓穴”（“我该何时到地下室去，我的密友！”）。朋友、宴会（“我们举杯！”）或者与一代又一代相连的“父辈们的坟墓”、“年轻人的生活”等一连串的故事，都是普希金抒情诗中“参与”形象的表现形式。在这个上下文中，爱情和欢乐获得了超越个人生活的深刻含义。这赋予诗歌、相册簿上的短诗等以“意想不到”的特色，就像“微不足道”的小诗却蕴含深邃的意义。

生与死的斗争既反映在运动、停滞的形象中，也反映在流动和不动的冲突中。与此同时便产生了截然相反的形象：死者行动的形象（无血色马的马蹄声）和生活稳定的形象（“不，我决不会死”）。这些形象能够在错综复杂的意义中变体。比如，坟墓“祖先的棺椁”、“墓穴的入口”进入生活的历史周而复始的演变过程中，我可能被理解为“生”的形象。创作思想就活跃了起来，且富有生气，而国家官僚主义“连篇累牍的空话”出自意大利诗人宾德蒙泰之口，却是僵化的。普希金感兴趣的是渗透到生活空间的死神，同用爱情、创作、激情的力量从死神那里夺回受害者的英雄行为之间的悲剧冲突（“念咒降级”、当我离开那里的时候，是多么幸福啊！……）。很早

普希金就认为爱情与自由是同一个概念，这一看法使他必然参加自由与奴役的斗争，参加从属于这一形象的生与死意义空间语义领域的斗争。

生与死的主题，引发了超越其外的却又与之相连的“永垂不朽”的主题。生命与“永垂不朽”是相对立的，就像参与时空和超越时间相对立的一样。死犹如不存在与存在的对立。死就是不存在，“永垂不朽”就是永生。含有内在冲突的“永垂不朽”具有个人的卓越、天才、风华正茂，以及与之相连的“头等重要的学问”——自尊同把自己的个人生活融入“冷漠的大自然”，融入人民的历史生活、艺术生活以及一代又一代人的记忆中之间的矛盾特征。

至于抒情诗同其他体裁的关系究竟紧密到何种程度，仅以《纪念碑》为例就一目了然了。与直接生活印象和深刻理解文学传统相关的丰富，寓于我们曾经构想的叙事公式“人民——奉若神明的偶像——个人”之中。这里非人工建立的诗人纪念碑高过那纪念亚历山大的石柱[①]（“偶像从摇摇晃晃碑柱上倒下”），可是人民和个人却像同盟者那样出现（“它和人民沟通的路径将不会荒芜”，我将被人民……永远喜爱）。这一情景同骑士时代的场景是相吻合的。但同时我们要在更深的层次上探讨“永垂不朽”的冲突，以此来褒奖融入人民记中的天才劳动和体现在石头造的“偶像”身上的劳动。

这里表现出普希金诗歌的基本激情——对生活的向往。

普希金的名字早就在欧洲读者中享有盛誉。1823年出版了两本《俄罗斯诗选》，其中一本由丰德·博尔格用德文翻译，另一本由多佩里和谢莫拉在巴黎用法文翻译。它们都赋予年轻的天才诗人以极高评价，而且使读者熟悉了《鲁斯兰与柳德米拉》的片断。但是，普希金生前的译本数目并不多，翻译质量也不突出。把普希金的作品译成德文的，除了丰德·博尔格外，还有A.福尔法尔特。他在德国出版的《圣彼得堡杂志》（1824—1826）上刊登了《高加索的俘虏》、《鲁斯兰与柳德米拉》和《巴赫切萨拉伊泪泉》。1831年K.福克拉林格翻译了《鲍里斯·戈都诺夫》。不过，普希金在世时最成功的德文译本当推卡罗利娜·雅希-巴甫洛娃的了。

将普希金的作品译成法文的，除了多佩里和谢-马拉外，还有一些与俄罗斯有着业务往来的、才华较为逊色的诗人，比如索佩和莱沃。他们的译本在俄罗斯出版，很少引起法国人的注意。至于梅里美翻译的普希金散文就不能这么说了。尽管他的译文并不总是那么准确，但他却使普希金的作品进入了“高雅文学”的世界。诚然，普希金的名字在英文中第一次被提到，正如M.阿列赛耶夫所指出的，是在1821年，普希金生前的英译本数目

① 亚历山大一世的纪念柱竖立在彼得堡的广场上，1834年11月揭幕。

338· 有限，影响也不大。普希金获得世界声誉比较迟，是在外国读者熟悉了普希金开创的伟大文学——屠格涅夫、列夫·托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、契诃夫……的文学的时候。

当时，鉴于长篇小说《安娜·卡列尼娜》的出版，冈察洛夫曾经对陀思妥耶夫斯基说，随着这部小说的问世，俄罗斯文学才能向欧洲展现其独特的风貌，而陀思妥耶夫斯基则在《作家日记》里回答说："当然啦，如果我们能向欧洲直接指出其源泉，即普希金本人——俄罗斯天才的独创性，作为最鲜明、最可靠和最不容置辩的证明的话。"

普希金的著作翻译成世界各种语言的译本不断增多，表明世界各国人民对他的创作日益增长的浓厚兴趣。

7. 巴拉廷斯基

叶甫盖尼·阿勃拉莫维奇·巴拉廷斯基(1800—1844)的命运，是"普希金诗歌时代"(三十至四十年代初)"最后一位诗人"的命运。别林斯基写道，人们对诗人晚年创作的珍贵的书《黄昏》的反应表明，这是"一位与我们时代格格不入的一代光彩照人的杰出天才诗人"。对于别林斯基来说，四十年代巴拉廷斯基的诗歌就像哲学上的历史悲观主义和古老的诗学一样，远远落后于飞速发展的时代。

但是，大家认为，即使在二十年代"酒宴怅惘的歌手"取得辉煌成就的时期，他也是"落后"于当时主流的文学运动，这一主流文学运动既宽泛又自相矛盾，这就是人们所熟知的"浪漫主义"文学运动。杰利维格 1824 年 10 月给普希金的信中写道："不久前巴拉廷斯基结识了一些浪漫主义作家，可他却像婴儿吮吸母乳那样吸收'法国学派'的章法。"这个看法很典型也很形象。"法国学派"就意味着纯理性主义和古典主义，这是从一百年前法国文学中接受过来的教诲派和享乐派的诗歌传统。C. 舍维廖夫在评论巴拉廷斯基 1827 年出版的第一本诗集时，就强调了它的"教诲情调和完整的形式"，并且断言"与其称他为思想和感情诗人，不如称他为表现诗人更合适"("希望闪耀"，"追求华丽")。

但是，二十至三十年代交替的转折时期，有西方评论家和批评家反对从古典主义和浪漫主义立场去评论巴拉廷斯基，不同意把这些概念运用到他身上，这就是普希金和基列耶夫斯基。诗人巨大的独到性不属于任何流派和学派，这就是他们评论巴拉廷斯基的出发点。"他是一个独立自主的人，走的是自己的路。"这就是普希金带有决定性的观点。显然普希金在巴拉廷斯基身上发现了某种类似自己的"诗歌创作独立"和"诗歌创作奥秘、自

由”的理想东西。普希金从来没有这样全神贯注地对待任何一个同时代的诗人，也从来没有这样高地评价过谁：“他是应该享有自己应该有的地位的时候了，他可以与茹科夫斯基并列，而在佩纳托夫和塔夫里达之上。”（巴丘什科夫语）但是，到了三十年代普希金关于巴拉廷斯基就不再说什么了。很明显，这是因为巴拉廷斯基的新作不像他二十年代创作的诗歌那样使普希金感到亲切。二十年代普希金总是用称赞的口吻谈论巴拉廷斯基，就像谈论与他同等的诗人一样，把他界定为第一流的诗人，特别是他的哀诗。

巴拉廷斯基早期抒情诗中的享乐主义主旋律特别强烈，因而他享有“性欲”诗人和“酒宴歌手”的荣誉。与爱情悲歌（《抱怨》，1820 年；《不再轻信》，1821 年；《吻》，1822 年；《坦诚》，1823 年；《证明》，1824 年）相并列的，巴拉廷斯基还创作了抒情的哲理沉思诗（《致杰利维格》，1821 年；《两种命运》、《绝望》、《真理》，1823 年；《诗篇》，1825 年）。那种对爱情故事中情感变化的秘密规律的“琐碎的”反思（维亚泽姆斯基对巴拉廷斯基思想的分析），也渗透到他的爱情悲歌中并成为它的基础。在他早期的哀诗里感情“会思考，会议论”，智慧会让诗歌“怅惘”（阿克萨科夫语），其注意力都转到“符合规律的人际关系的共性上”。占主导地位的具有破坏性时间的主题，以对时间领域极度扩大的形式表现在一些哀诗中，这就可能使《坦诚》与“很浓缩的分析性长篇小说”相似（金茨堡语）。这种典型的分析性小说就是巴拉廷斯基所喜爱的贡斯当的《阿道尔夫》。按普希金说法，这种类型的小说“十分真实地描绘了现代人的生活”。我们也完全可以把这种说法运用到巴拉廷斯基的《坦诚》上。在他早期的哀诗里就显示出从内部扩展哲理的倾向，而在创作成熟时期的哀诗里，这一倾向就完全实现了。因此，1824 年巴拉廷斯基似乎要接受丘赫尔别凯对自己创作的哀诗的批评。丘赫尔别凯曾经批评他的哀诗是一种主观主义的、狭隘的、不含有现代历史和公民精神的诗歌形式。 ·339

正如前面所指出的那样，二十年代的哀诗成了诗歌改革和美学斗争的焦点。巴拉廷斯基表示赞成丘赫尔别凯对他哀诗的象征性语言的批评，并且在《致波格丹诺维奇》（1824）的书信体诗中，对“令人沉思的假话”作了自我批评。但是，这决不表明他已经完全站到丘赫尔别凯的美学观点上，也不意味着他已经离开了“哀诗”的创作道路，而是依然在这条道路上，处于想对俄罗斯诗歌“作出意外发现”的前夜。这一点正是他 1824 年所作的“自我批评”所要表述的。

对巴拉廷斯基的创作道路的肯定和带有总结性的分析，是 H. 梅里古诺夫于 1838 年作出的，他写道：“巴拉廷斯基主要是哀诗诗人，但是他在第二个创作时期却把自己个人的忧伤上升到大家所共有的富有哲学意义的忧伤

的高度,从而成为现代人类哀诗的诗人。"诗人创作的道路的统一性和第二个创作时期诗歌中"富有哲学意义"牢固基础,在其早期的哀诗中早已被人们准确地感觉到了。

1827 年出版的作为"第一个创作时期"总结的《巴拉廷斯基诗集》,引起舍维廖夫的严厉批评。普希金在 1828 年 2 月 19 日给波戈金的信中,对评论家批评巴拉廷斯基内在本质所抱的不公正和漠不关心的态度,深感不满。他在信中写道:"不能理解巴拉廷斯基那是他的错……"不过,舍维廖夫提出的批评意见,反映了莫斯科哲学爱好者团体中新一代活动家和诗人的心声,以及他们提出的"诗歌与哲学不能分"的新要求(韦涅维季诺夫语)。这时,从 1826 年就定居在莫斯科的巴拉廷斯基,开始欢迎有关诗歌的新看法。他理解新的诗歌思想的好处,这首先反映在 1826 年 1 月给普希金的信中,他头一句话就道出了崭新的和重要的内容:"我们非常需要哲学。"于是这股哲学风,很快就表现在他"将个人的忧伤上升到具有普遍意义的忧伤"的转折之中,而且这种带有普遍意义的忧伤在新型诗歌——《最后的死亡》(1827)和《死亡》(1828)中得到了体现。

长诗《相信与不信》中的一个场景(1829)也属于这一转折时期的作品,它敏锐地提出了体现在标题上的深刻主题。伊万·卡拉马佐夫的问题以其同样理由被预先提了出来:不满上帝的怨言以充分的根据指向不完善和"模糊不清"的世界,指向"不和谐的宴会"、"善恶混淆"的世界。于是产生神正论的问题,它构成了巴拉廷斯基始终一贯的主题,铸造了为上帝辩护的模式。

巴拉廷斯基的美学理论是以"混搭"为根据的(《清晰世界中的表面上的杂乱无章》)。他在长诗《姘妇》(1831 年,第二版;1835 年用《茨冈卡》书名)的前言中,对自己的美学理论作了唯一的一次阐述。诗歌的厄运混淆如同"精神紊乱"的感受一样,会产生疑心和"不安"。在《姘妇》的绪言中,同样有"上帝允许"的那种混淆被道德因素离奇地认可了:性格是混合的……一些是自然的,另一些则是道德的,它们的双重性就构成了它们的道德观。"这里与抒情的动荡相并列的是,由于世界道德混乱而产生的另一种反应和观点:对"勇敢无畏"的研究。这种反应和观点形成于对长诗的解释中,这绝非偶然。长诗"体裁本身"要求客观地叙述充分发展了的矛盾世界,首先是叙述充分发展了的矛盾性格,以及对这种世界的社会制度逻辑和道德宗旨的理解。但是,抒情诗中这种观点的不断增强,势必产生了诗人晚期的一种可以称之为纲领性的具有方法论性质的诗歌——《看到圣像的人是最幸福的!》(1839)。"光明和黑暗这两个领域/我们都需要研究"。作为诗人——研究者的宣言书,这些诗行常常被人引用。话虽说如此,但是这里重

要的是要体验用各种不同的修辞用语所表达的两种激情:“光明的激情”和“黑暗的激情”,“这两种激情我们都要研究”。研究者的“科学方法”运用到对神秘世界的研究(值得提起的是陀思妥耶夫斯基长篇小说《卡拉马佐夫兄弟》中的神秘世界,及其两个令人深思的无法穷尽的主题——“信神和不信神”)。这种研究道德功绩的激情,通过研究者冷峻的客观主义表现了出来。



巴拉廷斯基

缪斯德尔根据 A. 列别杰夫的画而制作的石印像

巴拉廷斯基的三部长诗(《埃达》[①],1824—1825 年;《舞会》,1825—1828 年;《妍妇》,1829—1831 年)都属于二十年代下半期过渡性的作品。创作的发展和巩固使他向往大型的创作体裁—浪漫主义的长诗。巴拉廷斯基把自己创作的长诗叫做浪漫主义的(甚至把《妍妇》叫做“超浪漫主义的”)。这些作品使他站到了文学生活舞台的前面,他深感自己离开文学生活太远了。因此他“想走自己崭新的道路,既不模仿拜伦,也不模仿普希金”,正像他关于《埃达》所说的那样。但是,他在总结三部长诗的创作经验(特别是最后一部创作经验)的时候,似乎也重复了有关《埃达》所说的意思:“我想成为一个独创者,但是却成了一个古怪的人!”他赋予重要意义的《妍妇》非常令人伤感的失败,以及意识到长诗事业的停滞,就是这一创作经验的总结。

《舞会》和《妍妇》中浪漫主义的“对比诗学”,实际上是浓缩的,达到了“超浪漫主义的要求”。同时,作者的立场并不一贯,以致长诗成为“古怪的”,宛如试验性的浪漫主义作品。普希金从《舞会》这部长诗里敏锐地感到诗人在对待女主人公的态度上有着两重性倾向。他写道:“诗人有时候用严厉责备的腔调,有时则以极不自然的冷漠态度谈到她的死,讽刺性地描写她的葬礼,最后在嬉笑声中结束了长诗,这都是徒劳无益的。我们感觉到,他很喜欢自己可怜而富有激情的女主人公。”作者态度上表现出来的两重性,寓于破坏性的“非道德主义”(强烈地追求“自由”性格的兴趣及其

① 埃达,一种诗体,也是收集古代冰岛神话传说和英雄事迹的诗歌。——译注

道德行为，普希金把这种态度称之为“病态的同情”）同清晰的“道德主义”不协调的组合中，同令人反感的（对死者尼娜）肉体描写的不协调的组合中，同讽刺和讽刺短诗（她的葬礼、长诗的结尾）不协调的组合中。

巴拉廷斯基两部主要长诗的主题都是堕落灵魂的复活。作者强调“浪漫主义”和叶连斯基性格的重要意义，把他同普希金“散文作品”（二十年代浪漫主义作家的观点）中的奥涅金区别开来：“奥涅金是一个抑郁的玩世不恭的人，而叶连斯基则是一个热情的浪漫主义者。奥涅金是一个活够了的人，而叶连斯基才刚刚开始生活……奥涅金懒散不爱动，而叶连斯基喜欢行动。”巴拉廷斯基通过浪漫主义长诗的形式，创作了一种别具一格的关于一个人灵魂堕落与复活、情欲黑暗与爱情光明斗争的神秘剧。但是，故事情节中的英雄主义既是麻木不仁的也是冷漠的，这是由复活激情必遭惨败的预先构想所致：罪恶和堕落的因果报应使复活的爱情变为报复和“惩罚”，迷途所注定的“命运”不是人所能战胜的。

作者在长诗的序言中引用了上帝的形象和神学的论据。然而，长诗中占统治地位的不容乐观的无法获救的被“惩罚的命运”，与其说是同基督教中的上帝相近似，不如说更接近于多神教的命运。主人公不可能冲破命运的圈套。因此类似实证主义的自然主义理论，同作者的美学理论及其神学论证离奇地结合在一起。这就把研究者引向同左拉后来论述实验小说（长篇小说中的宿命论作用很突出）系列论文类比中：应该在文学中看到“类似其他科学的科学”，从中“获得知识”，“表现真实”，而不是“正面的道德说教”：“凡是真实的都是正确的。”长诗“描述”之前出现的那种麻木不仁的类似宿命论的构想，就是长诗作者的基本立场，引发了他与主人公之间的格格不入，这同时反映在“非理性”浪漫主义的严肃道德的和冷峻的自然主义美学中。

二十年代末至三十年代初的特点，在巴拉廷斯基那里以多种多样的构思、样品和角度表现出来。这些创作的试验像他的几部长诗一样（具有独创情趣的样品本质上也是如此），都是要从“远离人烟”的哀诗中走出来，向新的较大创作艺术形式的过渡，但是，所有这些尝试给他带来的只是一些微乎其微的成果。就像当年倾倒“散文创作、文学批评和刊物辩论”的普希金一样，结果只写出篇幅不大的中篇小说《宝石戒指》。巴拉廷斯基几乎所有这些创作的尝试，都是为 И. 基列耶夫斯基主编的刊物《欧洲人》供稿。1832 年初，这个刊物被政府禁止出版，这对巴拉廷斯基是一个沉重的打击，致使其创作走向衰落，陷入深刻的“孤独”之中。在《致同辈友人基列耶夫斯基》的书信集中，他与世隔绝时的思想活动非常强烈，执着地追求广泛的理论建树。当时俄罗斯正开展小说美学问题的讨论。1831 年，巴拉廷斯基

341 ·

在许多书信中根据“当代的需要”，提出了有关长篇小说理论的提纲(草稿)：“所有过去的小说家都不能满足我们时代的需要”，因为他们在自己的小说里要么以“唯灵主义者”出现，要么以“唯物主义者”出现，“一些小说家表现的是自然人的生理现象；另一些小说家只表现自然人的精神生活。应该把两者结合起来描写，写出折衷主义的长篇小说，从这一方面和另一方面把人形象地表现出来”。这里所说的任务正是当时欧洲小说所要解决的两条途径相结合的问题。这在很大程度上体现了过去两百年来长篇小说孤立发展的历史——“博而不精”、“生产率高”的小说历史，“外部情节”小说、“内部情节”小说、惊险小说和心理小说的历史。

对基列耶夫斯基所报道的有关雨果和巴比埃描写1830年7月革命事件的公民诗的书面反应(1832年夏)，是诗人创作激情的核心。“创作新型诗歌所缺少的正是真挚的信念、启蒙的狂热。这正像我在巴比埃作品中所看到的。但是，他未必会在我们身上引起反响。信仰的诗歌不是我们所需要的……对他们来说是真实的，而对我们来说是抽象的。一种富有个性的诗歌对于我们来说是很自然的事。利己主义——我们合法的上帝，因为我们推翻了旧的偶像，还没有信奉新的偶像。人除了自己之外找不到崇拜的东西，应该对自己深信不疑。这就是我们现在的使命。”

于是，“新诗”应该是“信仰的诗歌”，其要求便构成这种思考的前提条件。人们都在争论，“信仰”这个词是指宗教信仰呢，还是依据上下文把它理解为一种社会信仰，一种政治热情。显然，如此广泛地被人们称之为饱满的精神，是超个人的理想鼓舞所致，因为个人自己的诗歌同“信仰的诗歌”，是截然相反的。个人诗歌的思想是同“无信仰”、“丧失信仰”的历史的间隙状态相连的，看来也是同宗教、社会政治(1825年以后)的间隙状态相连的。但是，即使这种诗歌也不能提供令人满意的回答，它只会导致对诗歌的否定。同样是在1832年末，巴拉廷斯基说明了他在给维亚泽姆斯基的信中所表述的这种否定态度的原因：“个人诗歌的时代已经过去，另一种诗歌还没有成熟起来。”(这里明显是指“信仰的诗歌”还没有成熟起来)不过，《黄昏》的创作就在眼前。

巴拉廷斯基晚年的诗歌是在对这种空隙的条件的认识下创作出来的，并成为他重要的历史体现。鉴于他拒绝从事叙事诗歌样品和大型体裁作品的创作，于是便陷入了“沉思之中”，他坚持在这条道路上走下去，不愿放弃自己别具一格的抒情诗形式——哀诗的领域，并从其他部分扩展内容。实现梅利古诺夫当年所描述的思想：“把个人的忧伤上升为具有普遍意义的情感使哀诗成为现代人类的哀诗。”那么，这是怎么产生的呢，这可以从诗歌《唱歌能治愈精神病》(1834)看得清清楚楚。这部诗歌的第一首诗便再

现了《放弃信念》、《抱怨》，以及其他早期“色情”哀诗经过改造了的情景——精神病治疗的情景。但是，现在在“精神病患者”的位置上的是“灵魂有病的人”，治疗它的不是女人，而是“歌曲”。巴拉廷斯基新诗中的主人公就是这样的。具体的爱情交往的情景改造成为富有“普遍意义的纯洁思想”，“灵魂有病的人”成为表现当代人类具有划时代意义的范畴(请看丘特切夫的《我们的时代》1851 年)。但是，心灵的具体性和戏剧性寓于新的情境之中，于是纯粹的思想不再富有诗意。

巴拉廷斯基转变为思想诗人，是在韦涅维季诺夫及其朋友——莫斯科哲学爱好者从理论上提出哲学诗歌要求的那个时代。普希金矜持地表示赞成“德国学派年轻诗人们”的创作经验，却漠视他们对巴拉廷斯基的批评：“他在我们这里是别具一格的诗人，因为他善于思考。”下面要说的是，普希金显然是要把他与哲学爱好者诗人严格地区别开来：“如果说他处处都是别具一格的话，那是因为他善于独立地正确思考，而且还能做到强烈地、深刻地感受。”(引自普希金的论文《巴拉廷斯基》，1830 年)哲学爱好者的诗人们之所以成功地创作出强有力的诗歌，是因为受到哲学提纲(舍维廖夫的《梦》，1827 年——对谢林自然哲学主题的想象)的影响。巴拉廷斯基所说的那种指导性的哲学特征，是“感情”所熟悉，却未完全被“思想”所理解的哲学特征。他在给基列耶夫斯基的信中写道：“任何作家都会思考，因此任何作家，甚至没有丧失独立思维能力的作家都是哲学家，只要在他的作品里反映了自己的哲学，而不是别人的。”

342・

研究者选出的 1831—1832 年巴拉廷斯基创作的两首诗《在无限钟情的日子里……》和《吊唁歌德逝世》，更像谢林流派的诗歌，其特点确实不是巴拉廷斯基所固有的纲领和哲学乐观主义(这对俄罗斯谢林研究者来说是很典型的，他们思考问题，不是悲剧式的，是依据韦涅维季诺夫公式，以调和现代思想与客观世界的矛盾为前提条件的)。也许可以说，这就是巴拉廷斯基的“信仰诗歌”吧。歌德代表的是和谐的完美，均衡——“思想与世界”的均衡(“他带着奔放的思想飞遍全世界”他在一个无边无际的地方为自由奔放的思想找到了“极限”，“消除意见的极限”)。但是，具有深刻含义的最后两行诗，却带有重要的复杂化和双重性的性质：从均衡的角度考察了有关永垂不朽问题的两种答案，但没有作出最后结论(“假如上帝要用尘世的生活限制我们飞速前进的时代……假如阴间的生活赋予我们……”)。于是，神正论的问题在这里又被提了出来，并以歌德为例，妥善地加以解决，其中一种情况是证明上帝的正确，甚至在万物世界之外没有什么等待我们的情况下，但是，不可知论的不可知就成为该诗歌的最后一个词。

这样，具有纲领性的理想的歌德形象，就成为巴拉廷斯基用来衡量《歌

曲》中不和谐和慌乱世界的一把尺子:“我生命闪现的地方:/充满深深的苦恼、/矛盾、盲从,/同时也充满崇高的爱情,/善良和美好的爱情。”(引自《致公爵彼得·安德列耶维奇·维亚泽姆斯基》,1834年)。

在《吊唁歌德逝世》著名的第四诗行中,颂扬了歌德的创作与自然、宇宙的泛神主义的统一。但是,与吊唁歌德的庄严颂歌的同时,巴拉廷斯基还创作了一首诗《幻想自由的奴隶为的是什么》,作为对它的一种激烈反驳。这里破坏了生气勃勃的宇宙泛神主义形象。自然界的秩序,是从属于绝对机械的规律并为“完全的不自由”所渗透。人及其对“幸福的向往”,对“自由的梦想”,以极其尖锐的形式与自然界相对立。

作为对纲领性哲学“信仰”的一种反驳,该哲学“信仰”是相信创作、“诗歌世界”能赋予生活以和睦的和谐使命,这还是诗人晚年创作的带有罗马抒情诗特点的《致哲人》(1840)中出现的:“我们是一群被作品中微不足道词汇唤醒的忧心忡忡的人,/生命是为焦躁不安而存在/生命和激动是同义词。”高级作品的语言就叫做焦虑的语言,世界就其基础而言就是焦虑的。

这些相对立的情感在《黄昏》中得到了最好的表述。诗人最后这一本诗集不仅不同于他1827年和1835年创作的诗集,而且在俄罗斯诗歌中就其类型而言也是最新的。书中诗的庄重程度、抒情形式的统一都特别新(与富有表现力的标题一起),于是人们把它称为“封闭式的哲理诗集,就其内在的统一而言,它比较接近哲理长诗”(库普列亚诺夫语)。然而,这种统一不是哲学思想或者纲领的统一。正如研究者们多次指出的,其哲学思想并不是从《黄昏》那里获取的。正好相反,是经过深思熟虑而结构成的各种诗歌中“矛盾性的回答”(米尔斯基语),揭示了它的特点。诗人抒情世界的戏剧性构成了《黄昏》特有的结构。有关巴拉廷斯基的著作描绘了这种结构的特点:“多种多样客观的”抒情形式,建立在现代和远古广泛历史对比背景上的喻义诗歌情节,几乎完全丧失直接抒情主人公“我”(由概括性的“我们”、“人”所代替),总之,以间接的(多种形式和层次)许多方法来表现作者的立场。从诗歌《最后的一位诗人》和《征兆》中,可以清楚地看到诗人的“纲领”。别林斯基从社会历史进步纲领的角度,评论了作为诗人纲领的这两首诗。在很大程度上也可以把《看到圣像的人是最幸福的》看成纲领性的,但是,这种纲领(为大胆创造性的研究进行道德辩护)与《征兆》的激情截然不同。而《全都是思想,思想》这首诗中的感情,同《看到圣像的人是最幸福的》也是截然不同的。这里的诗歌特征(“表现赤裸裸真理”的思想)是作者从另一方面,即郁闷的方面表现出来的。这并不意味着作者的观点在《最后的一位诗人》和《全都是思想,思想》中的胜利。信仰诗歌及其富有表情的修饰语同郁闷的学问是相对立的:“但是,他稚气地关注大自然的郑重

预言，/他虔诚地琢磨着它的征兆。/诗歌中的痴梦在文明世界里消逝得无影无踪，/天真的他却咏唱着美好生活和爱情……”在《阿希拉》这首诗中，确立了作为拯救现代人的唯一方法“树立强烈的信仰”，但是，这种信仰不可能是“幼稚的”。执着地追求这种信仰的巴拉廷斯基(请看四十年代初继《黄昏》后创作的《祈祷》、《何时、孩子、激情、怀疑》)，在如愿以偿的时候，大概会像陀思妥耶夫斯基后来所说的那样：“……我不会像孩子那样地去相信……”《回答的矛盾》记录了现代诗人，广而言之，“精神斗士”在他那个时代“最高形式斗争”中的思想矛盾，而他在这场斗争中却注定要灭亡(《阿希拉》)。“语言贫乏的艺术家”同无所畏惧的研究者在这个意义上的对话(《看到圣像的人是最幸福的》)，是《黄昏》最富表现力的焦点。体现现代又具开放意识的《秋》，则是他们精神世界的核心。

完全可以说，巴拉廷斯基晚年的哲理诗歌，反映的的确是“他自己的人生哲学，而不是别人的”。作为“思想长诗”，《黄昏》与其说是“某种哲学思想长诗，不如说，按照作者本人的意见，是感情和思想的“旋风般的旋转”，以便“回答时代提出的重要问题”(舍维廖夫论《秋》)。这是一种开放性的哲学，犹如在《秋》中所展现的那样：无论以后你胸中注入了什么样的大彻大悟，亦无论你胸中最后的“旋风式旋转”的结果如何，都没有比思想、感情更重要……

普希金的“他是别具一格的诗人，因为他善于思考”的评语，以后被所有巴拉廷斯基的评论家反复引用着。但是，这种独创性是同有关他的诗歌的某种不完整性，甚至缺陷的看法连在一起的。“他用诗歌来思考，如果可以这样说的话，那么他自己既不是艺术家意义上的诗人，也不是枯燥乏味的思想家。”别林斯基 1844 年 3 月这个评论，后来被 И. 阿克萨科夫在《论丘特切夫的自传》一书中所重复。无论是阿克萨科夫，还是屠格涅夫都坚持把巴拉廷斯基同丘特切夫进行对比研究，断言“思想因素并不妨碍”丘特切夫成为直率的“纯粹诗人”。1854 年，屠格涅夫关于丘特切夫的诗歌写道：“它们都像歌德所期望的那样，是针对某些事件、现象有感而作。”因此对于读者来说，其中的思想永远不是赤裸裸的和抽象的，而总是同从精神世界或者自然界摄取的形象联系在一起的。总之，在同丘特切夫的对比中，不难看出巴拉廷斯基诗歌中的一些不足之处。这种对诗人的看法在十九世纪近代的作家中是很普遍的(上述评论是针对巴拉廷斯基不同时期的创作特点的)。

巴拉廷斯基很少像丘特切夫，他的“创作背景”、“深邃的思想”往往缺少丘特切夫那种以抒情因素或者自然景物所渲染的真实的直接物。在巴拉廷斯基那里，有的只是自然界和思想的相反的关系：如果作品中精细描绘

的“杰尔查文式”的秋色会激发人们对人和人类秋天的思考的话，那么背景和思想的次序当然会是另一种情况，对一年四季景色的绘声绘色的描写，最终会成为有文化教养知识分子的借喻。比如，巴拉廷斯基诗中的“惨淡的生活”就转变为思想，但是该思想在上个世纪俄罗斯诗歌（包括与丘特切夫的比较中）特有的抽象和不连贯的氛围中，引发出卓有成效的、富有戏剧趣味和诗意的生活。基列耶夫斯基在诗人死后说，他反驳的不只是同时代人对诗人的不公正的评价，而且也批评了他自己的禁欲主义的自决权（《全都是思想，思想》）及其“音乐思想”、“爱情思想”。

对于俄罗斯文学来说，巴拉廷斯基的抒情诗的意义，在于它揭示了许多时代精神的冲突，这些冲突预先展示了后来陀思妥耶夫斯基长篇小说的创作问题。同时也创造了与这种精神内容相吻合的标新立异的困难的哲学诗歌语言。巴拉廷斯基创新的诗歌的力量在于缓慢发展的情节，俄罗斯诗歌认识它们，经历了复杂和意想不到的困难途径，这对十九世纪和二十世纪初的俄罗斯抒情诗的语言改革有着重要意义。

8. 丘特切夫

· 344

费多尔·伊万诺维奇·丘特切夫（1803—1873）的创作，在很长时间只是通过刊物为当代人所熟悉。诗人的作品从二十年代末起，就不断刊登在《平整》、《北方文学》、《加拉捷娅》、《朝霞》等莫斯科和彼得堡的杂志和丛刊上。

1836 年，诗人的大型诗歌专辑面世，以“来自德国的诗歌”为标题的二十四首诗，刊登在普希金创办的《现代人》（这里作者的署名 Ф. Т.，这对广大读者来说还很陌生）上。以丘特切夫署名出版的第一本书是在 1854 年，当时他已经五十一岁。尽管他的署名的这种“偶然性”和长期默默无闻，但眼光敏锐的同时代人都能识别出丘特切夫诗歌的伟大。

涅克拉索夫的论文《俄罗斯的二流诗人》（1849），对认识丘特切夫具有非常重要的意义。他在该论文中指出：“Ф. И. Т.（丘特切夫的笔名）写的诗，虽然不多，但是他所写的作品都带有真正良好天才的印记。”“……我坚决主张把丘特切夫置于俄罗斯一流诗歌天才的行列之中。”

丘特切夫比普希金只小四岁，然而他却属于另一个时代（与文学发展也相符）的俄罗斯人，他们是在二十与三十年代之交成熟起来的。如果普希金这一代一般可以叫做十二月革命党人运动时期的一代（其中包括直接参加 1812—1815 年卫国战争者或者对这个时代有直接和深刻体验的人）的话，那么丘特切夫则是以最时髦的“哲学爱好者”为特征这一代的代表。丘

特切夫同狭义的“哲学爱好者们”同名的哲学小组的成员的接近，或许是1819—1821年期间他曾在莫斯科大学读书的时候，或者更迟一点，他以俄罗斯外交使团的成员身份长驻慕尼黑的时期。慕尼黑不只是德国而且也是全欧文化的重要中心之一，到这里来深造的有И. В. 基列耶夫斯基和П. В. 基列耶夫斯基，还有舍维廖夫、Н. 罗扎林、Н. 梅利左诺夫、В. 季托夫等。

十二月革命党人这一代惨遭失败之后，登上历史舞台的“哲学爱好者们”把精力都用到思想建设上，进行纯粹的精神探索工作。三十年代（按照年代顺序应该是指1826—1842年间）与二十年代和四十年代相比，则是“无行动”的时代。

这个时代的特点决定于两位应运而生的伟大艺术家——丘特切夫和果戈理别具一格的创作。可以断定，果戈理的艺术世界中没有一个现代具体的（实证意义上的）主人公；但是在这个艺术世界里作者却以无与伦比的力量和鲜明性表现了其洞察一切、充满多方位，甚至全方位（从强烈的幽默精神到浓烈的悲剧精神）的精神。可以说，在以后的文学发展中再也不会出现这样既有胆识又有行动的作者形象。换句话说，三十年代卓有成效的创作从艺术世界的客观性转移到艺术创作的主体上。

丘特切夫创造的抒情形象轮廓和魅力似乎不能与其他任何形象相比。这些抒情形象无限开放性地展现了“自然”和“历史”的相互关系：

人明智的天才，
自古以来都以血统关系，
同自然的创造力紧紧相连……
他说出了一句珍重的话，
自然界总是准备以新的平和态度
对他那亲切的声音作出回答。

人们往往把丘特切夫的诗歌确定为“思想诗”、“哲理诗”，但这全然不是丘特切夫个人的诗歌特征，而是整个三十年代诗歌的典型特征。这里说的不只是该时代的诗歌蕴含了丰富的哲学内容，而且也是说这一代俄罗斯文学活动家在思想领域里的活动和生活。很自然，三十年代诗歌的抒情主人公，当然也是丘特切夫诗歌中的抒情主人公，就其本质而言，他们都以思想家的面孔出现。

这不仅仅是本意上的哲学爱好者诗人（韦涅维季诺夫、舍维廖夫、霍米亚科夫等）所固有的特征，而且也是普希金一辈杰出诗人所具有的特征。即使在二十与三十年代之交这一辈杰出诗人“分裂”之后，其创作还继续得

到迅猛发展。例如，在巴拉廷斯基的诗歌（请看前一节）和 H·雅科夫的诗歌中，思想成为别具特色的创作优势。巴拉廷斯基下面的话（引自三十年代他给 И. 基列耶夫斯基的信）在很大程度上富有典型性："俄罗斯人有着特殊的能力和对思想有着特殊的需要。"对于这句话应该作一点必要的说明：不是所有的俄罗斯人，而是现代俄罗斯人，即三十年代的俄罗斯人。从这个观点看，丘特切夫的抒情诗是这整个诗歌时代的必然产物。 ·345

应该补充说明的是，的确存在准确、真正意义上的"哲理诗"，即阐述哲学思想的诗（仅就俄罗斯诗歌典范而言，就有莱蒙托夫、拉季舍夫、符拉季米尔·索洛雅约夫的诗）。但是，丘特切夫的诗歌基本特点在于，它代表了一种完整的艺术现象。其诗歌本质全然不在哲学，不在思想体系中，而在思想家的形象中。这个人的形象具有如此洞察一切的旺盛精力，以致表现在这首或那首诗歌中的思想，不是作为具有独立意义的内容，而只是作为一种个别的现象，即这一形象独特的精神"姿态"出现的。

总之，思想不是丘特切夫诗歌内存的本质，而是表现某个人物形象不可或缺的基本形式（除了这一形式，丘特切夫的抒情主人公是无法具体表现出来的），这个形式起着其他文学作品中的动作、行为、意愿、感情的作用（自然，这些具体表现主人公形象的形式，则不同程度地存在于丘特切夫的诗歌中）。

在一部论述丘特切夫的书中早就指出，他诗歌中的"思想"、"主意"都缘于德国哲学文化，首先是谢林学派。但是这仍然不是丘特切夫作为诗人或者作为一个人的个性特点。三十年代任何一个真正的俄罗斯文化人，都不可避免地受到人类思想最高成就的德国哲学的巨大影响。因为这一代人几乎把自己的全部精力都用到思想建设中去了，三十年代的人绝对不能离开德国哲学文化。1820 年，一位"哲学爱好者"团体的亲密朋友波戈金在日记里写道："有一天，我在丘特切夫那里，同他谈到德国的文明，也谈到我们国家未来的文明……德国人的智慧是多么的包罗万象，博大精深啊！"

德国哲学文化融入这整个一代人的血肉之中。它的理念和习惯用语（而且往往带有形象性的特点）在这一代俄罗斯人的思想上，起着类似古希腊神话形象在前辈思想上所起的作用（顺便说一句，这些形象在三十年代同样被当时的俄罗斯人用德国哲学的精神重新认识过）。

丘特切夫的诗歌充满了古希腊神话形象和德国哲学概念（在这里，前者似乎都被纳入后者的上下文中）。无论哪一种，就其本质而言，都代表了（那个时代）富有特征性的创作意识的必然形式。但是其本质却包含在完整的思想家的形象之中，而不是蕴含在他的思想的具体表现之中。可以断言，无论是这一种或者那一种法国哲学思想都是丘特切夫诗歌中颇具特色

丘特切夫手稿(引自海涅)
1823(1850 年 3 月 1 日)

346・ 的思想真正的源泉和“原型”(巴赫金在论述陀思妥耶夫斯基长篇小说思想时用的术语)。例如,谢林学派最典型的思想——“黑夜思想”、“无底深渊思想”、“杂乱无章思想”等。然而,这些思想出现的意义,其实正在于我们所说的文艺作品描写的事件和人物形象的现实源泉和“原型”之中。

其实,远不是丘特切夫所有的诗歌都渗透着自己的哲学思想。例如,1834 年他写的著名诗歌:

> 我喜爱路德宗教徒的祈祷仪式,
> 其仪式严格、庄重、朴实无华,
> 光滑的墙上、空荡荡的富丽堂皇的宫殿上镌刻的教义,
> 我非常理解。
> 难道你没有看见吗?
> 我们准备启程的时候,信仰最后一次出现在我们面前,
> 它还没有跨过门槛。

但是，它的家是一座空荡荡光秃秃的房子，
它还没有跨过门槛，
在它之后门并没有关上……
然而时候到了，钟声响了……向上帝祈祷吧！
现在你们作最后一次祈祷吧！

由于这首诗 B. 吉皮乌斯曾写了一篇文章来论述丘特切夫的“信仰的哲学—历史范畴”，但是，把这些诗看做本意上的哲理诗未必合适。有关作为通向无信仰、丧失信仰的路德宗教和新教捷径的概念，在丘特切夫那个时代往往成为基督教传播者以其传统的形式宣传基督教的“陈腔滥调”。这首诗的真正本质并不在这一基本思想里，而在抒情主人公全部感受——人们精神悲剧的感受里，他们站在不可逆转的失去作为世代生活支柱的信仰门槛的后面。这种世界性的历史精神悲剧，是通过简单的但鲜明度很强的形象手段表现出来的。那些数目不等的完整的、不完整的迷惑人的诗行的重复，或许起着决定性的作用（“信仰最后一次出现在你面前的时候/现在你最后一次祈祷吧”；“它还没有跨过门槛”。即使通过单一的诗行也是一样。“然而，时候到了，钟声响了”；“它还……”——在它之后……）。

总之，重要的不是思想本身，而是充满悲剧色彩的紧张精神。这里指含有分量的善于以其力量感染人的思想的诗歌，如（《西塞罗》）：“啊，长夜的风啊，你为什么怒吼！/像海洋一样要把世界吞没。”这些诗句引自《从德国寄来的诗》，刊登在《现代人》上，还有《春天》（1839）、《卡卢布》（1854）、《紊乱了，蓝灰色的影子》（死后发表，1879 年）等。

具体体现在丘特切夫诗歌中的思想家的形象，是真正无所不能的。他的精神自由地领悟无限的宇间空间和时代的全部深度。因此丘特切夫的创作不能不是真正的抒情诗——甚至不能不是深层隐蔽的抒情诗，它深入到每一个人隐蔽的精神生活中。这直接醒目地表现在诗人的一首带有关键性的诗歌《春天》中，它以向任何一个人（当然也向他自己）的呼吁作为结尾：

来吧，单个的生命的牺牲者啊，
快抛开那感情的欺诳；
向前冲吧，充满朝气的生命，
投入那威严浩渺的海洋。
让那使人沉醉的轻盈的水流
去洗涤饱经忧患的胸膛。
快快汇入这普在的生命之中，

哪怕只有这样短促的时光。

丘特切夫的诗歌,准确地说,他二十至三十年代的诗歌属于人们称之为"奥林匹斯圣山"之巅的诗歌。他的抒情主人公及其振奋的精神确实"像神灵似地沿着创作的群峰"前进的。但同时,丘特切夫的抒情诗歌里几乎没有该时代西欧首先是德国诗歌中的典型主题,诗人精选的是不寻常的主题。丘特切夫的一些个别诗歌里有迹象表明是要瞄准这一主题(《姑娘,你别相信,别相信诗人……》,1839年;《你在他那个上流社会圈里成熟了起来》,1829—1830年;《富有强烈同情心的问候……》,1857年)。这些诗与其说是对诗人内在"优越感"的某种肯定,不如说是对他放荡不羁的自由生活方式的辩解和辩护。

诗歌的外部形式——语音、语法、句法的形式,是最有说服力的诗歌本质的明显体现。善于表现"哲理"、"激情"的丘特切夫的诗歌,只是在很少的情况下才以第一人称的"我"写成,这个事实,内涵极其丰富。他的这些诗歌中用的都是富有典型特征的"我们":"自然界的完全和谐,/只是在我们虚幻的自由里,/我们意识到同它的不协调"(《好听的声音只有在大海的波涛中才会有……》);"自然界对于往事一定也不知道,/我们虚幻的时代同它格格不入……"(《这里生活沸腾……》)等。347·

但是,由此而产生的本质上单义的形式——用"你"(或者"你们")称呼,这种称呼与暗指的或者直接出现的"我"一起构成了"我们":一去不复返了,一切都将过去,你怎么呼吸,又怎么活(《一切来得都是那么突然,那么一目了然……》)。"要沉默、要隐蔽和藏匿/自己的情感和梦想……(《Silentium》)。

"你"有时毫不掩饰过渡到"我们",比如《从边疆到边疆,从城市到城市……》这首诗就是这样。

这种连续不断地避开"我"的形式,有时甚至也会出现在丘特切夫的爱情抒情诗中(《啊,我们爱得很深……爱得如痴如醉……》等)。诗人如此坚决地避开用"我",当然不是偶然的,是有着明显的目的,只不过诗人的创作意图还没有被人们所认识。

丘特切夫把每一个读者的"我"纳入他作品中的庄严的精神领域,通过抒情的"我们"表现了出来,似乎是要达到两个目的。一方面,他要克服浪漫主义所特有的诗人"定型的特殊使命"的传统,而且表明丘特切夫诗歌的内容是异乎寻常的,是以无限深刻、无限崇高精神为特征的。

另一方面,体现个人精神的无穷力量和精湛的审美观的丘特切夫的诗歌,同时也是从根本上对个人主义的一种否定。丘特切夫不只一次地公开

说过，他决不接受“作为人的我”“独立存在的价值观”。这种价值观把“个人原则……引向某种病态的疯狂”，“企图只依靠自己的力量，不承认、不接受别的法规，除了自己的意志，一句话……以自己的意志取代上帝……”

丘特切夫在自己的诗歌中有意夸大个人的力量，并达到了极致，但是这最终还是为了克服个人主义的傲慢。他1851年创作的关于春天河中的冰块“漂向无垠大海”的著名诗歌，就对个人主义进行了无条件的批判：“啊，我们的思想多么富有魔力，/你是我们人类中的‘我’。”这里又出现了那个抒情主人公“我们”（“啊，我们的思想多么富有魔力！！……”），它在丘特切夫创作的诗歌形式中起着相当重要的作用。这些诗歌，如果可以这样说的话，是一种对个人主义过激的甚至是极端的否定。这种对个人主义极端严厉的否定态度，正是丘特切夫四十至五十年代初思想情绪的体现。这是因为诗人希望完全克服掉自己思想上的个人主义萌芽（因为“我们所有的人都无一例外地感染上了……”）。“他认为自己也受到同一病症的危害，依据他的看法，这种病症吞噬了整个现代的人类”（皮沙列夫语）。丘特切夫丝毫不想贬低或者简化个人的精神生活。他根据的是：“每一个人，任何一个人都应该而且能够享受神仙般的生活。”问题在于，这种享受不应该受优越感和傲慢思想的左右，它是每一个人的自然的（尽管常常受到忙乱生活的挤压）宝贵财富。

丘特切夫半个多世纪的创作道路（从1821年的致A. H. 穆拉维约夫的信《美妙的虚构不可信……》，到1871年写的诗歌《这里生活沸腾……》），毋庸置疑都是统一的。同时，他的这条创作道路可以非常清晰地分成二十至三十年代和五十至六十年代两个时期。四十年代丘特切夫的诗歌创作活动每况愈下，给人的印象很突出，这些年他总共只写了几首诗。

这时，丘特切夫从国外回到俄罗斯以摆脱频繁的外交活动，诗人好像又重新开始了在祖国的生活。在相当长的时间里，他几乎停止了创作活动（1840—1847年间他只写了几首诗）。但是四十年代末，当他最终在彼得堡定居下来的时候，他新的创作繁荣时期就开始了。

第一个时期的诗歌，主要是确立了抒情主人公在自然界，或者准确地说，在宇宙间整体中的地位，甚至这一时期的爱情抒情诗（《1837年12月1日》、《意大利别墅》、《亲爱的朋友，我爱你的眼睛……》、《我记得黄金时代……》），似乎正是在自然界—宇宙生活中得到合理的解决。

第二个时期的诗歌，首先是通过对俄罗斯生活、自然景色的仔细描写，去领悟人类的世界。抒情诗歌中的矛盾的最终解决现在也就挪到人们的生活中。这明显地表现在由诗人悲剧性的“最后爱情”而引发创作的诗集中的一首诗（这些诗是献给E. 杰尼西耶娃的，后来编成所谓的《杰尼

· 348

西耶娃组诗》)：

树儿歌唱，水波闪亮，
空气温馨，爱意融融；
鲜花盛开的大自然，
到处都充满了生气。
可是在这狂欢极乐之中，
还没有哪一种欢乐可以
比得上你那受折磨的心
发出的一丝动情的笑意……

丘特切夫“早期”和“晚期”创作思想的区别，有时就像浪漫主义与现实主义一样是相互矛盾、相互对立的，这在对比分析诗歌《西塞罗》(1830)和《两种声音》(1850)的时候，显得尤为突出。在第一首诗里，对世界性的冲突和全体人类力量的致命搏斗的深入思考，被称为人类希望的桂冠。垂死的人类生活是永恒世界生活一种独特的反映，这种生活在与神灵的“谈话”中具有永垂不朽的价值。

同样在《两种声音》里，第一种声音总是无情地把“奥林匹斯圣山[①]”的生活同垂死的人类生活对立起来：

……神灵们在“奥林匹斯圣山”上悠然自得，
他们与日月同辉万古长存，
同劳累、焦虑格格不入。
焦虑和劳累是对临终者的心脏而言……
对于临终者的心脏没有胜利可言，
对他们只有生命的终结。

但是第二种声音则宣布了连神灵都该羡慕的全世界人类垂死生活的真理的胜利：

让奥林匹斯圣山上的众神灵用欣羡的眼睛
看一看不屈不挠人们心脏的搏斗吧！

---

① 奥林匹斯圣山，古希腊神话中众神居住的地方。——译注

谁斗争，就会倒下"就会被命运战胜"
只有这种人才能从他们手中夺得胜利花环。

正是这种人类胜利的意识体现在丘特切夫上面所提到的《丹尼西耶夫诗集》中一首关于钟爱死亡的悲剧诗里：

啊，上帝！赐给我的小灵猫，
令人痛心的苦难和毫无生气的灵魂：
你把它带走了，留给我的都是
对它，对它，对它忆念的苦恼。
无法战胜的命运，
却不允许人们去战胜他自己
因而到头来只会
痛苦、祈祷、信神和爱神。

——《在我凝重的痛苦中有……》(1865)

这部诗集中的另一首诗里有这样的诗行："你应该像你爱的那样去爱——/不对，还没有人成功地爱过！……"(《她整天昏昏沉沉地躺着……》，1864 年)其语调极端不自然。大概是经过半个多世纪才在亚历山大·勃洛克的《轻型赛艇》中得到回应："是的，应该像我们的人种那样去爱，/你们中的任何一个人早就不会爱了……"

这种对比之所以重要，那是因为丘特切夫纯属个人隐私的诗能够被勃洛克作为具有鼓舞性的诗歌典范来效仿。勃洛克的诗力求表现世界历史意义。

丘特切夫的抒情诗以其无可超越的力量，把个人的意识放入共同的宇宙生活中，从而把截然相反的两种现象——个人细微的精神生活同宇宙思维的强大精神生活融为一个生动的统一体，而且这两种现象在丘特切夫的创作中得到了最大发展。实际上他并没有抑制个人主义，而是超过了它，优于它。他的抒情诗的重要世界意义正是扎根于此。

承认这一点是很不容易的，也不是一蹴而就的事。丘特切夫的诗歌的命运经历了一个曲折复杂的过程，其复杂性远比巴拉廷斯基的诗歌大得多。丘特切夫在世时，他的诗歌就受到像涅克拉索夫、费特、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰等同行们的高度评价，但是，毕竟当时的"共同意见"是认为丘特切夫的创作属于二流作家的作品，或者说，至少是属于远离主流俄罗斯古典文学运动(普希金——果戈理——陀思妥耶夫斯基文学主线)"侧面"行

列中的一种文学现象。

而现在,我们文学界则认为丘特切夫的抒情诗是普希金创作精神最直接的继续与发展;另一方面,他的抒情诗又同同时代的诗人——托尔斯泰,特别是陀思妥耶夫斯基叙事文学作品有着直接的相互关系。最近又有人开始考虑丘特切夫的抒情诗与果戈理的叙事作品存在着内质相近的联系。这一点也是很重要的。

最后,正是现在,人们越来越清楚地认识到,丘特切夫的文学遗产是俄罗斯诗歌对人类诗歌的发展所作出最伟大和最有价值的贡献。

承认丘特切夫的创作在俄罗斯和世界文学中的真正地位如此的困难,349・拖延如此之长的时间,是因为受到多种综合原因的制约,这里不可能去细说。但是,必须对一种简单的却又是重要的(或者说原始的)情况予以关注。与普希金、莱蒙托夫、涅克拉索夫不同,丘特切夫只是一位特殊的抒情诗人。他的全部文学遗产(不含青年时期创作的诗歌和译著)是由约三百首言简意赅的诗组成的小型诗集。诚然,费特对于这本小型诗集早就说过:“这是一部篇幅不大的小书/然而它却比多卷集的大书还重要的书。”但是,在大家看来,正是丘特切夫遗产这个“表面的局限”,妨碍人们自觉或者不自觉地把他同艺术视野宽广、卓著的普希金、果戈理、陀思妥耶夫斯基置于同一个作家的行列之中。

像维吉尔的叙事诗、卡图卢斯的抒情诗、但丁的《神曲》、彼特罗夫斯基的《十四行诗》、拉伯雷的喜剧史诗和抒情叙事诗(以历史为题材)等文学现象一样,在享有世界声誉之前都经过了为时不短的过程。丘特切夫文学遗产的经历,必然也是这样。

前面所引费特论述丘特切夫“小型诗集”的诗中说得非常贴切、中肯:“这里有着强大的精神主宰”,“这里有着细致入微的五光十色的生活”。实际上,作为有机统一体的丘特切夫的诗歌,仿佛表现了两种类型联系不紧的诗——把诗人同歌德的“奥林匹斯神”联系起来的富有强大精神的诗和极其细微精神生活的诗,丘特切夫在创造这种精神生活的时候,并没有想到要同前人和同时代的诗歌平起平坐,并驾齐驱。这种抒情主人公声音的强有力的力量和精细入微的审美感的奇妙结合,决定了丘特切夫创作无与伦比的特点,同时也决定了他在俄罗斯乃至世界诗歌中独特的声望。

9. 二十年代后半期和三十年代的散文和戏剧

二十年代后半期,散文体裁得到迅速普及,在年轻人当中大有以散文彻底取代诗歌之势。1836 年别林斯基在《漫谈》中断言:“我们文学的诗歌时

代已然逝去，温和的散文时代已经来临。”这些话，听起来当然是有些绝对，说明了对诸多诗歌现象的评价不足（普希金三十年代的诗歌，巴拉廷斯基、丘特切夫、早先的爱智派的哲理诗等等），以及对整个俄罗斯诗歌知识的缺乏。但与此同时，关于散文这一体裁的有效发展以及散文作为时代特征的论断，却无疑是正确的。

通常，俄罗斯文学史家都将向散文的过渡与向现实主义过渡等同起来，如果从艺术发展逻辑来看，确实是这样。可逻辑发展并非在各个方面都同现实中全面的、动态的过程及其多种多样的形式相一致。二十至三十年代散文的特点就体现在它单一的浪漫主义潮流以及向现实主义的转变，是通过浪漫主义自身的发展和深入而实现的。

再具体地讲，散文将其他体裁中（首先是抒情诗和叙事抒情诗，在拜伦式和普希金式的长诗中）业已加工好的、开放的东西赋予了新的材料。这样一来某些浪漫主义中普遍存在的东西（具体是哪些——我们以后将作解释）就同新开辟的生活空间发生冲突，并且这种相互作用有其深远的影响。

我们不妨回忆一下以往发生的事。在抒情诗中浪漫主义的矛盾冲突是在脱离了日常生活的隐秘的环境下发展的，在长诗中则体现于自然的民族生活的异域风情之中（高加索、克里木、比萨拉比亚、芬兰、伏尔加强盗区等等），或是在一种摹拟的历史奇特“边界”距离——普希金《高加索的俘虏》。地域和历史的边界成为浪漫主义世界诞生的必然条件。不过，浪漫主义长诗至少在两个方面是朝着“驯化”和“现代化”努力的。换而言之，是选材的改变——科兹洛夫的《隐修士》和它的中心人物——农民以及巴拉廷斯基的“上流社会”的长诗《舞会》和《情妇》；而后两篇已与“上流社会小说”很接近。

散文继续坚定地朝这个方向努力。在散文中浪漫主义自身获得了新的“影响范围”，新的生活阶层，似乎是在体验并证实自己无比广阔的现实性；在散文中题材范围，塑造的新鲜事物以及它的现代性，介绍性及日常性——所有这些因素都是具有美学性的。重要的是，正是从二十年代末的浪漫主义时期，俄罗斯散文（中篇和短篇小说）开始按题材特征进行各种各样的分类：上流社会小说、官吏小说、人民小说等等。“上流社会小说”这一说法也是渐渐形成的，它或是一种题材上的修正（《上流社会的生活画面》——奥多耶夫斯基为其《叶拉基》所作的副标题，1824 年）或是指出一种举止，一种风格（“似乎……是上流社会的风格”——马尔林斯基在自己的中篇小说《考验》中写道）。别林斯基在 1836 年同舍维廖夫一次有名的争论中确实是坚决否定了“上流社会小说”一说，可他仅仅是因为害怕将文学，这个全民的和全民族的东西仅仅缩小到上流社会题材，上流社会的“审美情趣”，最终仅仅局限于上 ·350

流社会读者之中。可这并没有妨碍他看到上流社会中的素材对于俄罗斯文学发展的全部意义(而这意义是来源于祖国历史的某些特点)。

上流社会是轻浮的,空虚的("空虚到了你连愚蠢和可笑都碰不到的社会"——普希金语),虚伪的,嫉妒的,虚荣的,淫荡的……可与此同时,贵族社会和它的上流人物在某段时期却"几乎充分体现了整个社会的进步"(别林斯基)。上流社会的种种弊端是由文明引起的,可同时它的优点也正来源于此。"各种各样的欲望,细微至极的感情纠葛,极其复杂的人际关系,社会的,个人的——这正是诗歌之花得以绽放的肥沃土壤……"这番话,确实是别林斯基针对《叶甫盖尼·奥涅金》而说的。在浪漫主义散文中上流社会人际关系更为尖锐,更为明显,更为"粗鲁",因为,他们总是处于一种中心人物同周围人——这里即指上流社会的对立之中。这还不是上流社会内部"复杂的关系",而是某一个或几个上流社会人物同保守落后的群众的对立。"你有没有将它与上流社会相对比,从而在尖刻的谣言中表现他富有棱角的性格呢?"——别斯图热夫(马尔林斯基)以责备的口吻问奥涅金的作者。

别斯图热夫(马尔林斯基)(1797—1837)本人作为上流社会小说的作者,正是这样做的:他将普拉文(《巡航舰"希望号"》,1833年)和斯特列林斯基(《考验》)置于"同上流社会对立之中",在他们之间划了一条明确的界限。如果说浪漫主义作品中的主人公是不道德的,那至少还是仅限于以自己的方式:他们对人群不抱成见,也无兴趣;"冷淡"(奥涅金正是被认为冷淡)让位给了狂躁和情欲,这些导致了与周围环境的冲突,有时甚至是犯罪和最终的决裂。

马尔林斯基还是在《巡航舰"希望号"》中让人们相信:"哦,请相信我,上流社会生活有着它自己的诗意。"他的这种保证并非讽刺意味的,单单一个"诗意"一词就蕴涵着无比丰富的意义。因为像普拉文之类的人,也是上流社会培养出来的,他们是脱离与对立的诗歌。可上流社会的诗歌也是"罪过的诗歌",其中奢华与美丽,首先是女人的美丽,由于被罩上一层不道德的面纱而被湮没,可是,那的确具有令人倾倒的魅力。最后,这也是罪恶的诗歌:由上流社会的竞争激发下产生的,在致死的情欲的培育之下,已经达到了一种集中性和一贯性的程度,以至于几乎演变成一种地狱般的力量。弗·费·奥多耶夫斯基(1803—1869)敏锐地感受到了这恶劣的诗歌,创造了米米郡主这一形象。同名小说的女主人公米米郡主作为上流社会勾心斗角、互相倾轧的鼓舞者,她那从未改变的憎恨,以及那使不尽的让人一个接一个地成为牺牲品的招数,使得她成为那个"无名社会"的全权代表,那个社会掌握着作者们、音乐家们、美女们、天才们和英雄们的命运,那个

社会“什么都不怕——不怕法律，不怕正义，不怕良心”。总而言之，在我们面前几乎是一个恶的人格化展览——是极恶或至少是极恶中的一种。

描写和贯穿始终的形象是这一文学时代典型的特征。对二十至三十年代而言，首先是上流社会小说，这种典型形象就是舞会。这一形象有着自己的渊源和未来：它的传统可追溯到世界艺术的久远年代，到上个世纪二十至三十年代也未中断其发展。我们之所以提起这个社会形象，是因为它能从最深处揭露出各个层面上的意义。

巴尔扎克把舞会视为“整个社会的反映”(《夫唱妇随》)，微型社会，他以诗人的灵感歌颂舞会那美妙环境的魅力，以自然科学家的冷静将其分解为若干个部分。“气氛因美酒、享乐和交流而紧张起来。花天酒地，谈情说爱，胡言乱语，纸醉金迷，这些既是心灵上的体会，同时也表现在脸上。”这就是《驴皮记》中的舞会，在那里是周而复始的循环，人的身体，物品和东西混杂在一起，激发产生了生活中全新的、从未有过的物质，在那里普通日常生活被一层神秘的东西所掩盖；所有人似乎都受着一种坚定不移的超自然力量的控制。

舞会——在马尔林斯基、奥多耶夫斯基和尼·阿·波列伏依(1796—1846)以及许多二十至三十年代俄罗斯小说家作品中，都是蕴涵着深刻的、意味深长的意义形象。舞会——就代表着机械的晃动、空洞的形式，过分造作的礼节(“女儿训练有素的对答应酬，穿着燕尾服和军服的时髦人物充满自信的废话……”——马尔林斯基的《考验》)。舞会的华而不实和繁文缛节将它变成古老过时的象征(舞会——《英国花园》，我们甚至还可以在这里找到不止一堆生动如画的废墟，不止一处的中国长城的遗址……——马尔林斯基《巡航舰“希望号”》)。不过，舞会同时也是一个舞台，几乎算得上是尖锐竞争，追逐名利，掩盖在礼仪客套之下自私自利的欲望的标记(“在每一首欢快的舞曲下都盘踞着成千上万个阴谋和圈套……”——奥多耶夫斯基，《死人的嘲笑》)。舞会是冰冷麻木的环境，这里“胸膛在冷却，智慧在冻结”；可这里也是“莫扎特和贝多芬的和弦，在这里甚至连罗西尼都能用比你们的训诫更为清楚的语言表达出最为细致的情感”。在这个形象范畴中，荒诞不经很容易就变为幻想形象，而狂暴滑稽的动作却近似于死板呆滞，从而就出现了(当然，也有其数世纪的传统)死亡舞蹈的象征：“如果透过飘摆的雾凝视人群，你会突然觉得，舞动着的并非人……在快速的动作中衣服、头发、躯干……都飞离他们，这时是一群骷髅在跳舞，互相之间不时地敲击着骨头……”(弗·费·奥多耶夫斯基，《舞会》)

现在再来关注以下别的生活环境——官员的，商人的，老百姓的，浪漫主义小说保留中心人物的特色，这些人物的内心世界充满着神秘的幻想和

崇高的意念。

在这样的人物构造上，主人公同周围环境的冲突就不可避免。因为由美好的自然母亲用最崇高的问题开导的年轻的天才，被迫在"各种各样的阻碍之下过着郁闷的生活"，这里指的是米·彼·波戈金的小说《黑病》(1829)中的主人公——商人的儿子加夫里拉。不过类似的言语也可以用来指彼得堡的官员安季奥赫(波列伏依《疯狂的幸福》，1833年)和农奴音乐家C(尼·费·巴甫洛夫《命名日》，1835年)以及作品长廊中的画家、诗人、音乐家——所谓的关于艺术家的小说主人公(波列伏依《画家》，1833年；奥多耶夫斯基《贝多芬最后的四重奏》，1830年；等等)。"天才人物"那饱受冷落，孤独的艰险的人生道路，其结局多是精神错乱或是提前死去，这些人物与周围环境对立的不可避免性，形成了浪漫主义小说固定独特的结构，每一次都运用(且是经过检验的)于新的素材之中。

这种定期的检验，指出了摆脱某一个艺术潮流(在当时是浪漫主义潮流)的框架的历史—文学意义。按黑格尔的著名观点，最新的长篇小说的前提是它表现的必须是非神话的、没有妖术魔法的、降至合法化的现实生活中的世界。塞万提斯的《堂·吉诃德》的重要作用，也就是来源于此。在这部小说中寻找自由的个人意志不断地碰到变幻莫测的情况并因此而遭受失败。最新的长篇小说——这也是调整至平庸的、出于有益性考虑而非理想化的、现实的产物。在这种情况下，长篇小说就找到了自己充满诚恳的矛盾——心灵的诗歌和与之对立的散文之间的矛盾，找到了自己的悲剧因素——丧失幻想，脱离温和的宗教信仰直至容忍和放弃的悲剧(《Enstagung》[①])。在新时期的基本矛盾远景中占据自己位置的，还有高层次的富有诗歌天才的人物和平庸的、低层次的周围人物构成的浪漫主义二元论。的确，这里强调的是冲突的第一阶段，也就是对立和斗争的力量，而不是容忍和适应(这先是"教育长篇小说"，接着是巴尔扎克或福楼拜式的，以后我们还会谈到，即自然派的对话式长篇小说的主题)。在一定意义上俄罗斯中篇小说的主人公还处于对立的堂·吉诃德时代(呼吁忧郁形象的骑士对于浪漫主义是很典型的)，是通过自己思潮的持续性和不可避免的"奇特性"表达的。顺便说一句，这个概念对于浪漫主义类型的主人公具有典型的意义。奥多耶夫斯基是最早一批在自己的短篇小说《奇怪的人》(1822)的标题中运用这一概念的人。

可是我们说，对新环境的关注，素材的新颖，这些对散文类型施加了自

① 德语，意为放弃。——译注

己的影响。这一过程的本质就在于宣扬自己的权利“周转”。《疯狂的幸福》的主人公是官员，而《黑病》的主人公是商人的儿子，这还只是象征性的，其职业或者社会地位——甚至衣服的种类，如有必要都是可以变换的。可在波戈金的中篇小说《乞丐》(1826)中，主人公的农民出身却是对小说情节发展起重要作用的因素：地主偷走农奴叶戈尔的未婚妻，叶戈尔对欺负他的人的徒劳无益的报复，以及后来遭到镇压，最后被征兵——所有这些都使读者直面俄罗斯农奴的现实，直面那活生生的亟待解决的问题。还在革命前，就有研究者提出了波戈金的贡献：“有学问的叙述者是最先尝试将对我们社会下层生活的描述收入风俗画面者之一”(科特里亚列夫斯基语)。关于“有学问的叙述者”的语句需要更准确的说明：中篇小说发生着重大的视角转换。叙述作者推出的是一个扮演“转委托”话的角色人物，作者紧随这个来自于人民中的人之后，同时向他展示生活中新的方面；读者从他手中读到的故事则仅仅是借助于一个形式上的“有学问的叙述者”。

波列伏依《一个俄国士兵的故事》中，描写人民生活的视角也是很宽阔的，其中同样运用了作者的视点换位的方法：残废的农民，退伍的士兵向作者讲述着自己的经历。同时伴随着作者的讲述——一种不同以往的，广而不精的，摆脱了浪漫主义故事情节或某种中心事件的束缚的讲述。“我喜欢粗犷自由的故事，这样的故事中各种各样的东西都可以自由地铺叙、展开。”《各种各样的东西》中的考虑就可谓意味深长：它向人们展示了下层人，比如车夫，“其中更多地保留了俄罗斯自古至今的人群”的生活风尚，描绘出一幅并不起眼的俄罗斯自然画面：“自然不是体现在什么高加索或西伯利亚的严峻而又伟大的事件中，相反，它如一个卖弄风情的女人，被色彩绚丽的草地，茂盛的灌木以及风景如画的村落装扮着，静静地注视着如镜的河水和蜿蜒的小溪……”早在数年前索莫夫就在《论浪漫主义诗歌》一文中建议画家到边远的地区去，到顿河、乌克兰去，到没有森林的一望无际的大草原上去寻找创作灵感……波列伏依就将注意力转移到了给人印象并不深刻的，人们习以为常的中部地带风光上(当然，也保留了某些田园风光的味道)。诸如上面提到的波列伏依和波戈金的短篇小说一类的作品，就已经预言了自然派的美学原则——对于各种素材的兴趣，其中包括“下层人”和“日常生活”题材，以及对于习以为常的风景以及日常生活的钟爱。

在二十至三十年代的散文中有一种不是以题材特征，而是以结构特点命名的类别：我们把它称之为幻想中(短)篇小说。它取材于生活的各个领域，然后使其上升到一种普遍的、富有哲学意义的高度。幻想性要求接受这层意义，它在某种程度上是艺术性的标志，指出了小说高一层的意义。

俄罗斯作者同《人间喜剧》的作者一样能够说，幻想小说构成了第一个层次之上的第二个层次(即在“情节”，“政治生活”，“战争生活”之上，也就是在以题材特征分类的作品之上)，因为在幻想作品中生活是从最深处得到反映，在同愿望和各种欲望因素的斗争中挣扎(巴尔扎克评《驴皮记》)。

因此，俄罗斯散文已渐渐改变了幻想这一类型。浪漫主义之前及浪漫主义时代的幻想长诗(茹科夫斯基，波多林斯基，再晚些是莱蒙托夫)曾经是富有历史—神话色彩的。作为主体或幻想作品载体的那是神话人物，是人格化了的存在的力量：上帝，上帝之下的神灵，首先是恶魔等等，而他们的历史，至少在初始阶段(和谐与分离)与人类的神话传说的历史是相同的。历史神话幻想的痕迹在散文中也清晰可见(如弗·费·奥多耶夫斯基未完成的中篇小说《谢格利耶里，或十九世纪的堂·吉诃德》，1838，中的主人公就是堕落的天使)。不过，这是个例外。一般说来，俄罗斯散文中的幻想还是现代式的。也就是说，小说偏离神话传说历史的普遍材料，将幻想注入现代人的心理、风俗习惯中。神话题材成分和神话想象仅仅以个别情节发展的来源的形式保留下来(比如想象将人变成动物，死而复生，肖像具有魔力等等)。

353·

神话作品的现代化还表现在，除直接的神话形式外，还公开地向情节加入虚幻的力量(鬼怪、巫婆，还有与他们勾结的人)，积极地发展所谓的隐蔽的或不公开的幻想形式。奇怪的情节的发生会使人产生双层的理解——一方面，是虚幻的力量的作用；另一方面，似乎又是对现实的态势产生的怀疑或感觉古怪的结果。为了这个目的，隐蔽幻想作品就深入研究出一系列精心组合和不同角度叙述的手法，其中包括命中注定的巧合、预言的形式，传闻和猜测的形式，以及不代表作者而是作品中人物向人们告知神秘的先发事件，对这些事件的可靠性作者都“不予担保”。

仅以季特·科斯莫克拉托夫(B. 季托夫的笔名，他将普希金的口述故事作为自己中篇小说的基础)的《瓦西里岛上僻静的小屋》(1828)为例。在作者的描述中，阴险的引诱者瓦尔福洛梅并未定为鬼，可奇怪的是，“在东正教的教堂里也从未见过他”，而在争吵时他又扔给对手一句话：“安静，年轻人，你可不能同自己的兄弟混在一起”等等。“僻静小屋”不可避免的灭亡，同样反映了各种各样的说法：“一个警察士官”看见，屋里似乎“突然从上面跳下一张魔鬼的丑脸”；而另一些人认为，这只不过是“一根掉下来的圆木”。作者在结局所提供的证据更加强了不确定性和讽刺性的没有把握的味道，据说小说到作者这儿已经是经过谬传了的，因此“可敬的读者”应当自己决定信它还是不信它。

俄罗斯散文中蓬勃发展的隐蔽(不公开)幻想作品的本身，也具有一种

艺术思想，即可怕的和不现实的东西就隐藏在生活中，现实要比任何一种杜撰都更具幻想性。在《形形色色的神话》(1833)的序言中，奥多耶夫斯基写道："……在一些读者看来，这些神话过分离奇了，而另一些人则认为太平常了，其余的则毫不怀疑地称之为离奇与平常的结合体。"这与季特短篇小说中的说法近似，他提到了"奇异的"和"司空见惯的"连接和互换。总而言之，俄罗斯散文从幻想到隐蔽幻想的发展，反映了欧洲散文发展的趋势——这与后来德国的浪漫主义，特别是二三十年代在俄罗斯得到广泛理解和认可的霍夫曼作品中的现象，尤为相似。

至此，俄罗斯散文已具有自己独特的思想，至于说幻想作品则意味着：找到自己特有的幻想风貌，或者说是具有地方色彩(couleur-locale[①])的幻想。别斯图热夫(马尔林斯基)建议作家们看一看农村、小城市，以期寻找到"不掺杂任何杂质的、俄罗斯独有的源泉"："在法院那些堆积着厚厚灰尘的卷宗之下不知掩藏着多少可怕的事情！而在这个闪光的社会中这样的事真是要不知多出上百倍！"(《披甲兵(一个游击队军官的口述)》，1832年)换言之，某一个俄罗斯小城及其居民、家庭的历史和生活习惯中所蕴涵的幻想素材，并不比某个西欧中世纪出没幽灵的城堡少，这也就是说，与许多传统的幻想作品——在某种程度上被东方色彩同化了的《圣经》作品、中世纪骑士作品，以及带有"哥特式浪漫色彩"作品等等相对立，俄罗斯文学在寻找带有地方色彩的民族独有的形式。后者当然也应包括本国的寓言和神话传说，尤其是在乌克兰盛行的与布罗肯东斯拉夫相类似的恶魔论。

但与此同时，为幻想作品提供肥沃土壤的，同样还有俄罗斯的城市，它的新旧首都。彼得堡的历史地理位置和建筑风格都能激发创作出各种各样最新的神话传说；果戈理、莱蒙托夫、陀思妥耶夫斯基、列斯科夫、勃洛克以及许多别的作家，直至安得烈·别雷的创作灵感正是来源于此；同样能够作为幻想源泉的还有莫斯科。大胆地尝试将"莫斯科"素材运用到幻想小说中的，首推A·波戈列利斯基(A. A. 佩罗夫斯基，1787—1836年)。在拉费尔托夫《卖罂粟的女人》(1825)中，莫斯科被焚烧十五年前某一段断壁残垣边一所不大的木屋，寂静的莫斯科宫殿和街道都成了非现实力量活动的舞台；普通的退休邮递员奥努夫里奇和他的家庭都受着这个力量的影响，卖罂粟的老妇人变成了女魔法师或者妖婆，而他的黑猫却变成九等文官阿里斯塔尔赫·法列列伊奇·穆雷金；在这种情况下发生的一切都是如此的自然、容易(小说大量运用了隐蔽幻想的手法)，透着一种真正的莫斯科的 ·354

---

① 法语，意为地方色彩。——译注

古朴和天真。《拉费尔托夫的罂粟蜜饼》博得了普希金的称赞:“这部小说我看了两遍,而且都是一口气读完的,现在还一个劲地念叨着特里丰[①]·法列列伊奇·穆雷金。谈到这些时,我从容不迫,眯缝着眼,摇头晃脑,还弓着背。”

临近三十年代时,俄罗斯文学中既是在理论上又是在实践中,提出了别具一格的俄罗斯长篇小说的问题。长篇小说与非长篇小说之间的区别,众所周知是非常灵活的,而且也只是象征性的,然而,在寻求解决复杂而深刻的艺术性的问题时,俄罗斯文学还是要求一定只能是长篇小说,将其视为诗学的荆棘之冠。其实,当时长篇小说还没有统一的模型或式样,准确一点的说应该是得以形成未知形式的一系列潮流。

最主要的潮流是历史长篇小说,“……如今一提起‘长篇小说’,自然就是指盛行臆造的历史时期”——普希金1830年在一篇评论米·尼·扎戈斯金的长篇小说《尤里·米洛斯拉夫斯基》(又名《1612年的俄国人》)的文章中写道。在这个声明中有两点值得关注。现代长篇小说——或者,至少是对长篇小说的现代性的理解——其实恰恰是与历史长篇小说相同的。不过,并非所有反映历史的都能成为长篇小说;应该有某种衡量内容含量和篇幅大小的尺度用以确定是否已达到“历史时期”的水平。在时代选择上,俄罗斯历史长篇小说和稍后我们见到的历史戏剧,都表现了相当的兴趣。这是民族危机,解放战争时期——1612或是1812年;不过还有俄罗斯公爵内讧斗争时期(尼·阿·波列伏依的《上帝墓前的起誓》,1832年)或是莫斯科征服诺夫戈罗德时期(М. П. 波戈金的《马尔法,诺夫戈罗德市行政长官夫人》,1830年),或者是同外国宠臣比龙斗争时期(И. И. 拉热奇尼科夫的《冰屋》,1835年),再或者是类似于射手表演的起义和叛乱时期(马萨利斯基的《射手》,1832年)。十九世纪初两个重大事件——卫国战争和十二月党人起义的经历,有力地将艺术家们的注意力引到那个内忧外患决定国家命运的时代。在这种情况下就表现出了作者们的政治倾向:如果说波列伏依是带着同情谈起诺夫戈罗德市自由的传统的话,那么许多作家(即便不是大部分)从民族间的斗争和民族危机的事实中都挖掘出了造反后无人领导的危险的混乱,以及君主集中政权所带来的良好的结果这一思想。不过如将二十至三十年代的浪漫主义作品的意义,仅仅局限在某个政治趋向未免失之偏颇。具有现实意义形式的,不排除“我们家中敌人的憎恨”的暗示的君主制思想,在扎戈斯金(1789—1852)的《尤里·米洛斯拉夫斯基》中也

① 是A.C.普希金的笔误,应该是:阿里斯塔尔赫。——译注

有体现，而且上面提到的普希金对历史长篇小说的定义也与这部作品有关。艺术中的历史主义不仅仅以政治趋向的形式存在，而且是作为集众多特征为一身的完整的系统，使历史长篇——借瓦尔特·司各特的笔成为上个世纪四分之一时间的主导体裁。从事研究这一系统的是我们的一代历史小说家，他们并未取得最高成就，可无论如何还是起到显著的作用。《尤里·米洛斯拉夫斯基》（又名《1612 年的俄国人》）（1829）体现了艺术中历史主义的更为直观的新原则。

众所周知，在新时期历史主义的感情，对历史的兴趣对浪漫主义的影响越来越大。但是浪漫主义的历史主义尚未以具体的日常生活和对过去的心理塑造的形式表现出来。自觉不自觉地将过去的事当代化，在本国的历史小说中俄罗斯浪漫主义与古典主义和启蒙主义的传统紧密交织在一起，使人感觉尤为明显。正如普希金所言，我们的历史作品的作者们又回到了"带着浓浓的家庭习惯、偏见和日常感想"的过去。"扎戈斯金先生的确将我们带回到了 1612 年。我们善良的人民、地主、哥萨克、僧侣——所有这些都可以预料到，一切的发生就像他们在米宁和阿夫拉米·帕利岑那个混乱时期发生的感觉那样。"普希金后来又认为瓦尔特·司各特的贡献在于，他以"家庭的方式"使人们认识到了历史。类似的创意在扎戈斯金的长篇小说中能明显感觉到，同样能感觉到的还不仅仅是在许多将我们引入各类居民的私下里家庭生活的图画和描写之中（如对"农民木屋内部结构"和"普通老百姓日常家庭生活"的描写），而且，最主要的还是——时而公开，时而神秘模糊地将人物个人和家庭命运与重大历史事件紧密的，几乎是无法断绝的联系之中。正是这些事件的发展和结局决定着尤里·米洛斯拉夫斯基和地主克鲁内奇-沙龙斯基的女儿阿纳斯塔西亚的爱情命运，决定着他们的相遇、结合，以及组建幸福的家庭，构建美丽的家园。 ·355

司各特式长篇小说的新原则，是由小说人物与历史事件联系这一特点所决定的。新时期的研究说明了他的记叙中心并非杰出的历史英雄，而是所谓的"中间"人物，即处在各阵营、各党派之间，受着它们的影响和作用，却以自己戏剧性变幻莫测的命运来反映时代冲突的人。И. И. 拉热奇尼科夫（1792—1869）在《最后一个近侍少年》（1831—1833）中，也塑造了这类处于各阵营之间的"中间人物"。至于这一步能在多大程度上被承认，K. 马萨利斯基——《射手》（1832）的作者在一份声明中说，最好是"选择凭情节发展无法解释其命运的人，这样读者就不可能事先知道小说的结局"。除了情节引人入胜及与之相连的戏剧性外，"中间人物"还表现了占主导地位的概括性分类发生了一定变化，也就是：放弃崇高的、奇特浪漫的英雄，转而选取不甚突出的、更大众化的人物作为小说的主人公。

总而言之，二十年代末至三十年代初的俄罗斯小说，向人们展示了非常绚丽多彩的画面，浪漫主义色彩不仅不淡，而且愈来愈浓了，并且成为这一体裁的共同特征。已经提到的《冰屋》是长篇历史小说家的拉热奇尼科夫的最优秀的成果之一，就是一个例子。就整体结构而言，《冰屋》不像司各特的长篇小说，而与描写历史题材的法国浪漫主义小说家的作品更为接近，尤其是与阿·德·维尼的《圣玛尔》，甚至在某种程度上同雨果的《巴黎圣母院》类似（据 H. H. 彼得鲁尼娜观察）。拉热奇尼科夫作品中事件的中心——并非虚构出来的“中间”人物，而是某一历史上存在的，经过诗化了的人物（沃伦斯基）；高于日常生活，体现了某些自古以来生活中基本自然元素的人物（玛里乌拉，玛里奥利察）扮演了更为重要的角色；起关键作用的并非是发生在人们身边的日常事件，而是——用长篇小说的话说，“最辉煌，最吸引人的事件”（《布苏尔曼》之序，1838 年）。

历史小说并非唯一一条将“复杂的生活”通过艺术创作出来，而且又能达到长篇程度的途径。描写骗子的小说指出了另一条途径，因为它的结构是由主人公——骗子的活动，通过对各种各样的事件的排列，以及骗子们所遇到的各式各样的人所决定的，这个结构只是用来连接各个生活场景：贵族的，官员的，农民的等等。俄罗斯描写骗子的长篇小说中的一次尝试，就是纳列日内的《俄罗斯的吉尔·布拉斯，或加夫里拉·西蒙诺维奇·奇斯加科夫公爵历险记》（刊于 1864 年），这部作品在第一章已经提过，但是《俄罗斯的吉尔·布拉斯》的影响由于人为的作用而很有限：前三部分被禁，其余的三部分根本就不允许出版。

骗子的题材内容在纳列日内其他的长篇小说《艰难的一年，或山区公爵》（1829 年作者死后发表）和《寄宿生》（1824）中得以保留，尽管从整体上看，这些作品的体裁构成非常复杂：这是既有惊险的记叙，又包含了政治小说和“教育小说”的成分（纳列日内曾创作《阿里斯季翁，或再教育》，1822 年），是一个相当“循规蹈矩”的，或者说是专业的“教育小说”的作者，最后，还具有诗意化描写民族特征的传统，如在第一部长篇中对高加索和俄罗斯南部的描绘。即便是在描写自己家乡乌克兰时，纳列日内也不忘使用大量的真实生动的色彩表现民族风情。大量真实的民族生活描写，生动的日常生活记述以及质朴天真的幽默使得纳列日内的《两个伊凡，或酷爱争吵》（1825）脱颖而出，它的构思要早于果戈理的《伊凡·伊凡诺维奇和伊凡·尼基福罗维奇吵架的故事》。

对俄罗斯长篇小说和骗子小说传统的作用的争论，因为在中、下层读者中获得巨大的成功的法·维·布尔加林的《伊凡·维日金》（1829）的发表，而愈加激烈。俄国评论界认为，布尔加林在尝试是否有可能创作出“取材

于生活”(别林斯基)的现代长篇小说，而并非通过情节剧和幼稚夸张的训诫的方式实现。

另一条建立长篇形式的途径是与作品中人物联系起来，他们在思想上同作者接近，同时又能体现当代年轻人风貌，作者就可以将故事叙述自由地从这个环境转移到另一个环境，从主人公转到讲述者，从描写到抒情，从现实到对过去的回忆等等——简而言之，为被普希金戏称为“废话”的方式提供了依据。这样的作品如阿·福·韦尔特曼(1800—1870)的长篇《怪人》(1831—1832)，“在这个没有过多修饰的废话里”——普希金对《怪人》作出这样的反应：“能感受出真正的天才”(1831 年 5 月 8 日给 E. M. 希特罗夫的信)。这个反应与诗人稍早些时候给别斯图热夫(马尔林斯基)的建议有所联系，他写道：“不要再写中篇了……长篇小说需要废话，毫不隐瞒地讲述一切。”普希金显然是拿《怪人》同别斯图热夫(马尔林斯基)的散文相比较：韦尔特曼的《怪人》之所以引起普希金这样的反应，是因为他本人当时也在创作长篇诗体小说《叶甫盖尼·奥涅金》。

三部作品——历史长篇小说《尤里·米洛斯拉夫斯基》、骗子小说《伊凡·维日金》和《怪人》，几乎同时(二十与三十年代之交)问世有着重大意义，这说明创作长篇小说的任务迫在眉睫，也说明了这一问题要通过多种途径解决。

最后，就是走结合之路，也就是将表面上独立的(最初分开发表的)作品收集在一起。这样的作品有波戈列伊斯基的《两面派，或我在小俄罗斯的夜晚》(1828)，其中收入了《拉费尔托夫的罂粟蜜饼》。此外，在同类作品中最完整、最能代表其特色的当属费奥多耶夫斯基的《俄罗斯之夜》(1844)了。这种将各个部分框在一起的对话形式有些类似于西欧的作品集——如季克的《想入非非》，霍夫曼的《谢拉皮翁兄弟》等等，它使各个部分的内容真实化，并将它们联成一部类似长篇小说的新作品。别林斯基似乎预见到了形成这种长篇小说的途径。别林斯基还是在 1833 年《论俄国中篇小说和果戈理的中篇小说》一文中就谈到不相配合的一些中篇小说的问题，他写道：只……把这些著作汇集在一个封皮之下，该是怎样一部包罗万象的鸿篇巨制啊……但这是，这只不过是一种形象的想象。要知道，把若干个中篇收集在一个集子里还不就是创作出了一部长篇小说。即使这种方法可行(如后来的《当代英雄》)，除了把各部分联结起来之外，还必须使它们的内容和情节彼此相连。

二十至三十年代的戏剧发展过程同散文类似。大部分的戏剧是建立在中心人物，主要是画家的主导地位之上的(H. B. 库科利尼克的《托尔科瓦

托·塔索》,1833年)。类似的结构原则在以祖国过去为题材的历史剧中也有所保留(《叶尔马克》,1825—1826年;发表于1832年的《德米特里·萨莫兹万采夫》,霍米亚科夫)。不过与此同时也产生一种博而不精的历史描写的倾向,从而挖掘出某一个人物的个性,同时表现出各个社会阵营和力量的对抗,而且这种倾向不断得到加强。其中最重要(不算普希金的《鲍里斯·戈都诺夫》)——就是波戈金的《马尔法,诺夫戈罗德市行政长官夫人》。普希金称其有"莎士比亚般的"优点,这当然有点夸张(1830年11月底给波戈金的一封信中);但是这样的夸张也是以该悲剧代表着有无限发展潜力的艺术潮流为基础的。在诺夫戈罗德市沦陷的过程中起主要作用的,正如普希金所言,是"两个伟大的人物":一是伊凡三世,另一个就是诺夫戈罗德;作者不应该"一味倾向一方,而忽略另一方","解释和指责不是他的事",他应该是冷静的,胸怀宽广的,并且是客观的。虽然仍不免有些局限,可波戈金在满足这种原则的重要要求时,按普希金的看法——即使是现在我们也可以这么说——走的还是处于发展中的现实主义潮流之路。

以戏剧形式对浪漫主义作自我批评的代表作品,有丘赫尔别凯的三部曲《伊热尔人》(一、二部刊登于1835年;第三部直到苏联时期才出版),剧中浪漫主义中心人物在一种严肃的、别具一格的现代神秘剧,同时具讽刺意味的贬低的阐述中得以表演。从体裁角度来看,《伊热尔人》融化了启蒙主义和古典主义传统。二十至三十年代广泛普及的是集日常生活、道德说教和喜剧色彩为一体的潮流,主要表现形式为独幕轻喜剧(其中包括А.И.皮萨列夫(1803—1829),Д.Т.连斯基(1805—1860),Ф.А.科尼(1809—1879)及其他一些作家)。

357·

不过这个时期的戏剧远远不如散文。"我不知道,为什么现在的戏剧没有取得像长篇和中篇小说那样的成功",——别林斯基有些怀疑地写道。他将这种现象解释为"时代精神":"也许,长篇小说更容易诗化地表现生活……它的篇幅,范围都毫无界限……"

总而言之,二十年代下半期和三十年代得到广泛发展的散文并未取得重大的成就。但是它的历史与文学作用却是相当大的。"上流社会小说"的尝试在《当代英雄》,以及后来列夫·托尔斯泰的长篇小说中都能找到痕迹。《尤里·米洛斯拉夫斯基》激发了《上尉的女儿》的作者的创作思路(Н.Н.彼得鲁尼娜指出两部小说的观点相近)。就是这篇《尤里·米洛斯拉夫斯基》,还有扎戈斯金的另一部长篇《罗斯拉夫列夫》,成为《战争与和平》的前兆之一。幻想中篇小说的发展,特别是隐蔽幻想的不断加强,为果戈理艺术风格的形成提供了帮助,骗子小说中的一些成分在《死魂灵》的体裁结构中也得到了反映,同时波戈金或波列伏依中篇中的人民场景和日常生活

写生，也为自然派的人民小说和"生活风情特写"做了铺垫。诸如此类的对照举不胜举。二十至三十年代的散文就如同一个大实验室，为今后俄罗斯现实主义的伟大成就做了应有的准备。

10. 科里佐夫

1835年，未成名的诗人阿里克塞·瓦西里耶维奇·科里佐夫(1809—1842)出版了第一本诗集。初登文学评论界的别林斯基指出：科里佐夫确实有天分，"……他的天赋不算很高，而且真实创作的才能不太深刻、有力，但不矫揉造作，牵强附会……"1846年，诗人死后，别林斯基对科里佐夫作出了完全相反的论断，认为他是"有天赋才能的"。这样的评价给予了这位与俄罗斯文学巨人，如克雷洛夫、果戈理、莱蒙托夫和普希金同时代生活和创作的诗人并非偶然。科里佐夫式创作的产生的非同寻常之处，就在于它清晰地界定了历史民族和社会的前提，并与整个俄罗斯文学的形成，首先是普希金现象紧密相连。

赫尔岑说过，对彼得大帝的号召，俄罗斯是在一百年后才以"普希金巨匠的出现"响应的。但走到这一戏剧性的历史分界之处时，同一个民族是以两种身份出现的。"高层"的文化少数派是以普希金为代表的，同时普希金也体现了整个民族的利益。而"下层的"农民、普通人、第三阶层不仅间接地通过普希金，而且也直接地通过科里佐的创作得到充分的反映。

在科里佐夫的信件中经常可以看到作为一个民族诗人的敏锐的、"我是俄罗斯人"的自我意识。"民族的最深处"，赫尔岑指出，"回荡着科里佐夫的声音"。科里佐夫，沃罗涅日一个鱼贩的儿子，的确来自民族生活的最深层。他所受的是典型的大多数俄罗斯"下层人"受的教育。九岁进入沃罗涅日县级学校，二年级即辍学，这使得未来的诗人未能受到系统的学校教育。

科里佐夫的初期创作形式多样，但总体是受纯文学的影响。别林斯基把他的诗分为三种，第一种的代表作有系列剧《孤儿》(1827)、《同龄人》(1827)、《致小兄弟》(1829)、《盐粮贩子的宿营地》(1828)、《旅行者》(1828)、《致美人》(1828)。"但由此也可看出科里佐夫的巨大的独立的才能"，他评论道，"他没停留在这不可信的成就感中，凭借自己敏锐的意识，很快找到了真正属于自己的路"。

三十年代初科里佐夫开始积极探索并形成了自己的思想。只具有初级文化的他，加入最著名的以斯坦凯维奇小组为核心的时代精神运动中。他在这次运动中的作用也是重要的、不容忽视的。稍后彼得拉舍夫斯基派在

358· 科里佐夫身上看到了“第二个罗蒙诺索夫”，看到了民族发展的未来。科里佐夫的书信首先以其广博的学识和独具特色的百科全书式的兴趣爱好而令人瞩目。“我心里没有成为一名商人的想法”，1840年8月15日，科里佐夫在致别林斯基的信中写道：“日日夜夜我的心灵都在对我说，放弃所有的商业活动，坐在房里读书学习。我多想现在就能好好地学习我们的俄罗斯史、自然史、世界史；掌握德语，看席勒、歌德、拜伦和黑格尔的作品，阅读天文学、地理学、植物学、生理学、动物学；《圣经》、《福音书》；然后用近两年时间周游俄罗斯，首先要在彼得堡住上一年啊……”

在世纪初的俄罗斯诗歌史上，民间诗人的出现是一大特点。他们的诗作带有模仿性，适应了主体文学趣味，也就是说穿上了老爷的外衣。科里佐夫在自己诗歌创作活动早期也是如此。他的文化程度越低，他做的诗越多地带有模仿痕迹。随着对文化、教育、哲学、文学的进一步了解，他逐渐形成了自己的浑然天成的真正的民间创作风格。

科里佐夫的质朴首先反映在他的短诗中。在转入了第二种，也就是他创作的主要类型研究时，别林斯基发现，甚至“普希金也不能写出像科里佐夫那样的一首短诗，因为只有他独自完整地掌握了它的秘密”。如果说克雷洛夫是俄罗斯寓言的奠基人，那么科里佐夫就是俄罗斯短诗的奠基者。“俄罗斯短诗”这个术语还在十八世纪七十年代就已出现，但直到十九世纪初才被明确地确定为书面、口语诗歌相互作用产生的一种特殊体裁。

科里佐夫自己也几乎总是强调，《眼睛》(俄罗斯短诗)，《未婚妻的背叛》(俄罗斯短诗)，或者是俄罗斯短诗(《太阳晒得发暖……》)，俄罗斯短诗(《田野里的风……》)，俄罗斯短诗(《心灵如此向往……》)。这在一定意义上证明了他对独具特色的民族“短诗”最初的敏锐的意识。但是，它又汲取了俄罗斯整个民族的普遍的特点，这在最新的更具局限性和个性化的短诗中，很大程度上都已丧失了。

“俄罗斯的”这一术语是指与俄罗斯人民世界的联系，即便它不是“人民的”最直接的同义词。就某一点上来说科里佐夫实现了一次罕见的审美行为。他把民间史诗普通古老的意识译成当代具有鲜明个性的语言。这有力地实现了他的特殊的心理描写。他不断地观察、分析，按德·伊·皮萨列夫的话说，“人民生活的内涵”。那值得传诵的善良的好小伙，美丽的姑娘，使每位读者都具有史诗般的美好感受。《耕夫之歌》(1831)是一首不乏史诗内容的叙事抒情诗。正是在科里佐夫古俄罗斯史诗中他的先驱者——农夫米库拉·谢列亚尼诺维奇说道：

喂！拉吧，大灰马，

我们来耕这块地！
湿润的泥土
擦亮了铁犁。

这种劳动只和大自然发生有限的联系。因为科里佐夫的诗表现的不只是风景，具体的风光，而是整个大地有机体的共同的生活，如《收获》(1835)一诗中写道：

朝霞突然燃烧，
红光闪耀。
大地面庞
披上薄薄雾霭。
太阳光芒四射
雾霭一扫而光，
群山把头颅高高耸起，
新的一天开始了。

在这首诗中一切一览无余：田野和山脉，太阳和乌云，雷雨和彩虹，青天白日的各个方位——宇宙的图景。这种感受不仅是作者个人的，同时它还体现在古老的人民意识之中，使人感受到与这世界的亲缘，感受到自己是宇宙的一部分。虽然诗题为《收获》，但说的并不仅是收获，而是所有农事，如同《耕夫之歌》中包含着自然系列一样，因为人们的工作与自然的工作相符。

科里佐夫不是狭义上的农民诗人。俄罗斯人民的基础是农民，它提供了基本的诗歌创作动机。首先，在俄罗斯诗歌中得到体现的第三阶层的世界是乡村。

有可能觉得奇怪，十九世纪三十年代描写农民和农村生活的诗人却没有提到农奴制。可是科里佐夫写了自由的人，因此他的诗歌里也蕴含着反农奴制的激情。科里佐夫不是通过粉饰现实即歪曲现实，使世界理想化，而是揭示了他幻想的实质。

科里佐夫的诗中灾难和贫穷是概括性的，社会主题也没有专门强调，加以区分。不满、抗议和对自由、意志的激情表现得也很概括、不确定，但这正是他的深刻、广博之处。总之，科里佐夫从未在自己的诗中说“自由”，但总按民间方式说成是“不受约束”。他的一首诗就叫做《为不受约束而苦闷》(1839)。主人公性格坚强，孜孜探求未知，在科里佐夫诗中为不受约束

而生出的苦闷与莱蒙托夫的如出一辙。

科里佐夫诗中自由、抗议、激情的成分常常同鹰的形象相关。这在《斯坚科·拉辛》、《为不受约束而苦闷》中,特别是在《鹰的沉思》中可以看到。《鹰的沉思》和这一形象的力量经常表现为一种感情和自始至终服从于这种感情的能力。利哈奇·库德里亚维奇——这一科里佐夫诗篇的主人公的名字之中便蕴涵着某种共同的东西,如歌的魔力。科里佐夫的诗篇表现出了人民大众的民族生活和民族性格的自然力,正因为如此,这都是些内容广博的作品,将叙事与抒情融合在一起,并总是转化为戏剧。总之,审慎的科里佐夫特别倾向于创作复杂、庞大的文学作品,但这种形式与音乐密不可分。众所周知,他曾非常尽心地搜集歌剧剧本,并很想亲自进行歌剧剧本的创作。他的名作《小村庄》(1839)实质上便是类似于"小歌剧"的戏剧。众多的主人公决定了该作品复杂的、非歌剧性的结构。作品中出现了整段整段的独白和对话,准确地说,是"咏叹调"和"二重唱曲"。



科里佐夫 格尔布诺夫作水彩画 1840年

通常科里佐夫的爱情诗歌也是戏剧式的。剧中的中心人物经常是少女或妇人,——她们有着纯洁的天性,有预感的心灵。难怪评论家瓦列里安·迈科夫写道,科里佐夫笔下的俄罗斯妇女都美奂绝伦,他还将这些形象与普希金笔下的塔吉雅娜相提并论:"……真是奇怪,塔吉雅娜的爱情性格和恋爱经历怎么可能与科里佐夫笔下的村姑如出一辙……普希金和科里佐夫都用忧郁的笔调去描绘女主人公爱情的最初阶段:他们同情这些美妙的人物,因为俄罗斯妇女爱情的最初特征已蕴涵着某种不祥之兆。"

除诗歌外,科里佐夫同时也创作"杜玛"[①]。别林斯基称其为独特的诗歌,并把它归为诗人创作的第三种类型。这种民歌与农民大众的生活特点紧密相连,致力于探索生活的意义

① 杜玛是乌克兰的一种民歌形式,其意为沉思,思考。——译注

与更高的社会和精神价值。

科里佐夫创作"随想"也与他对莫斯科的印象有关：这些民歌大部分创作于 1836—1837 年间。他的"随想"近似于 H. B. 斯坦凯维奇、B. Ф. 奥多耶夫斯基、M. Г. 巴甫洛夫教授等的一些哲学构想。他的这些民歌同别林斯基的意图与构想的联系尤为密切。

显而易见，就术语的定义而言，科里佐夫的《沉思集》源自乌克兰民歌，更何况科里佐夫本人很了解乌克兰的民族创作。但事实上，他的《沉思集》恰恰与乌克兰的《沉思》在本质上联系甚少。科里佐夫的《沉思集》与雷列耶夫的《沉思》没有丝毫的共同之处。雷列耶夫的《沉思》恰恰不是思考，也就是说，不是思索，不是提问题，而是回答。同时，就精神上的紧张而言，科里佐夫的《沉思集》与莱蒙托夫的《沉思》是有联系的：众所周知，莱蒙托夫为他的一首对当代人的命运思考的诗起名为《沉思》。当然，科里佐夫的短诗也并不是没有思考，只是里面更多表现的是整个人民的智慧，而非个人的哲理思考。科里佐夫的《沉思集》是问题加问题：《伟大的秘密》(1833)、《问题》(1837)、《无法猜透的真理》……科里佐夫对整个世界提出的问题是纯哲理性的，是他的时代对这些所提的问题的探索：生命的秘密、意义，人类的存在本质和目的。同时，它们也证明了这位杰出的诗人的智慧、情感，以及对生活的看法是多么宽广深邃。 ·360

11. 莱蒙托夫

米哈伊尔·尤利耶维奇·莱蒙托夫的创作是俄罗斯诗歌史上继普希金时代后的一个最高峰，它在俄罗斯散文的进程中开创了新的道路。同莱蒙托夫这个名字联系在一起的是"三十年代"这个概念——这不是严格年代学意义上的三十年代，而是历史文学意义上的三十年代——从二十年代中期至四十年代初。十二月党人起义的失败在社会意识上引起了深刻变化。人民开始对启蒙哲学和纯理性基础上的社会学作重新审视——社会转向最新的唯心、宗教哲学流派(谢林、黑格尔)，与此同时还伴有深刻的社会自我分析、辩证思维及对历史进程的合理性和人民生活固有的基础的敏感。莱蒙托夫的创作以一种超前的形式比较完整地反映了社会意识进步的新阶段，他的文学生涯——从不成熟的创作到《当代英雄》，一共持续了不足三十年，在这段时间中他创作了四百多首诗歌，近三十部长诗，六部戏剧和三部长篇小说。

在拜伦诗歌旗帜的引导下，莱蒙托夫开始了自己的文学创作道路。这已是诗人自我确定的行为：既不是他 1828—1830 年在贵族寄宿学校学习

的古典文学的影响，也不是一些从贵族学校分化出来的年轻一代的文学家组成的《哲学小组》中谢林美学、哲学、历史观的影响，他们决不赞同“俄国的拜伦主义”。与此同时拜伦的创作和普希金“南方长诗”时期的创作，却为未来的诗人指明了基本的美学方向。

“俄罗斯的拜伦主义”不是由外国传入的，而是它本身所固有的，是三十年代浪漫主义文学思想体系部分表现形式之一。浪漫的个人主义及其对巨大热情和极端形势的崇拜，取代了和谐的稳重并与哲学自我深化相结合的抒情表现力——所有这些新世界观的特点都在为自己寻找相应的文学形式。莱蒙托夫初期倾心于叙事诗、浪漫诗、抒情叙事史诗，漠视二十年代富有代表性的古希腊罗马的抒情诗。1812—1824 年，普希金首次为俄罗斯做出了拜伦长诗（抒情长诗）的典范，拜伦长诗在俄罗斯经历了十年的繁荣期，起主导体裁的作用。这种长诗有自己一定的体系——主人公是被社会某一阶层所抛弃的人，是同社会作斗争破坏社会道德标准的暴乱者，如比较早期莱蒙托夫的《罪犯》（1829）、《阿塔曼》（1831），通常是“罪孽感”笼罩在主人公头上，犯罪则通常是从秘密和外在的痛苦的形式体现出来。主人公的痛苦是长诗的主要思想特征。所有的叙述都集中在主人公内心经历的主要过程；长诗的叙述缺乏按照年代叙述时间的叙事原则，它允许时间交叉和情节省略（“结构顶峰”）；长诗的叙述构造犹如对话，接近于抒情戏剧，或相反，犹如独白，而其中的叙事成分似乎湮没在叙事诗中（《自白》，1830—1831 年）。在这样的抒情戏剧和长诗中爱情占有特殊的地位；被社会歧视的主人公似乎把自己所有的精神力量都集中在一个主体——自己的爱人身上。在这一形象中赋予了“天使的成分”，它通常与主要人物形成鲜明的对照。建造了特殊的伦理道德标准：爱情等价于生活；失去爱情就意味着死亡，爱情的结束（爱人的死亡或背叛）也就决定了主人公生命的随即停止。在某种程度上，这种艺术体系在莱蒙托夫的早期构思中都有迹可循，一直到他早期的作品《恶魔》。

361·

源自拜伦和普希金的文学传统，为抒情长诗提供了地理和时间的坐标。通常指的是南方、东方或是找寻不屈于现代社会礼节的自然特征和热情。莱蒙托夫的《东方》就是这样，它描述了童年时他见过的高加索；除此之外，作者还依靠文学以及流传于口头的有关山民风俗民情和历史的故事（《卡雷》，1830—1831 年；《伊斯梅尔—贝》，1832 年；《巴斯都德瑞山庄》，1833—1834 年；《哈吉-阿布列克》，1833 年）。诗中都不乏传统的东方风情，这些长诗对莱蒙托夫来说是对高加索人民文化、风俗、心理的历史和文学研究的锻炼，这对作者今后创作《逃兵》和《当代英雄》有很大的帮助。莱蒙托夫创作中世纪长诗的主要目的，仅仅在于仔细分析主要性格（《立陶宛女人》，



莱蒙托夫 水彩画 格尔布诺夫作 1841 年

1832)，同时这些作品还为本民族材料基础上的创作作了准备(《最后一个自由之子》，1831 年；《奥尔沙老爷》；《关于沙皇伊凡·瓦西里耶维奇……之歌》)。

这些长诗的创作深刻影响了莱蒙托夫 1830—1831 年的抒情诗，注定了抒情主体的特殊性。这些年形成了诗人自己的个性。他沉闷的精神生活在一个接一个痛苦的迷恋中寻求出路(E. П. 苏什科娃、H. Ф. 伊万诺娃、B. A. 洛普欣娜语)；私人传记的情节系列与多愁善感的接受者密不可分，在反映感情发展的不同时期的诗歌中得以确定下来。从这个意义上来说，说它是抒情文集也只是象征性的("苏什科娃的"、"伊万诺娃的"、"洛普欣娜的")。这些文集通常被看作是抒情日记，的确如此，在文集中可清楚地感受到自传的痕迹，当然，由于是文学自传，所以文集的范围不可避免地被打破并受条件限制。在长诗中抒情主体所感受到的是紧张的戏剧性，在这些诗中占主导地位的是不可分的感觉，变化的主题。莱蒙托夫犹如是用自己的抒情"我"同那些过去的现实诗人的悲惨命运做对比，他们已成为文学概括的对象。同安德烈·谢尼耶，首先是同拜伦做比较，这种类比造成了一种等待死亡、绞刑、流放和社会谴责的多愁境况。年轻的莱蒙托夫再次在拜伦诗中寻找到了依靠，在 1830—1831 年的诗中他多次对拜伦的诗句、主

· 362

要公式和抒情主题作了变形的处理，其中包括从《梦》和《黑暗》中吸取的主题。在拜伦某种程度的影响下，莱蒙托夫的创作产生了一种特殊的体裁"片段"——抒情的思索和召唤。这些片段接近于抒情日志，同时它的中心不是事件，而是不断地自我分析和自我思索。这种自我分析使莱蒙托夫的早期抒情诗带上了"哲理性"的特征，并使整个还处于浪漫主义对比原则影响下的一代诗人都具有这种特征。莱蒙托夫思索静与动、善与恶、地与天的对立，最终是自己与环境的对立，同时在他的诗中已经包含了在后来得到发展的辩证因素。

在莱蒙托夫1830—1831年的诗中，我们可以直接感受到社会和政治的主题。应该指出的是，虽然二十年代俄罗斯文学的显著特征是直接意义上的政治抒情诗，但是在莱蒙托夫的作品中，这种主题还十分罕见；在他的作品中，在他的哲学和间接心理体系问题上照例是不明显的，尽管在此基础上产生了渗透在所有莱蒙托夫文学遗产中的怀疑论激情和否定论激情。但在1830—1831年间这些问题以更公开的形式表现出来。这期间莱蒙托夫求学过的莫斯科大学涌动着哲学和政治思潮，在莫斯科大学还保留有民主和独立学生团体的精神及波列扎耶夫的诗（莱蒙托夫后来在《萨什卡》中回忆起了波列扎耶夫），还有大学生小组和斯坦凯维奇、赫尔岑、别林斯基团体。有关莱蒙托夫与这些小组的关系没有任何资料，但无可置疑的是他与这些小组一起分享了自己的政治立场。反暴力和反农奴制的思想早在1829年《土耳其人的抱怨》中就有表现，在我们感兴趣的三十年代，在他的整个系列以欧洲革命为题材的诗中，都可发现这种思想（《1830年7月30日（巴黎）》、《1830年7月10日》）。出现了具体化的拜伦式的为社会所抛弃的人和暴徒形象；产生了所谓的"外省文集"，在文集中抒情主体成为社会变化的直接参与者和受害者；与此同时，莱蒙托夫不仅关注法国革命（《引自安德烈·谢尼耶》，1830—1831年），而且还关注公众记忆中不可磨灭的普加乔夫时代（《预言》，1830年）。在戏剧《奇怪的人》（1831）中，压迫农奴的场面几乎达到了与真的社会现实相等的地步；这部戏剧的席勒主义在很大程度上接近于别林斯基早期戏剧《德米特里·加里宁》，是左右莫斯科大学小组的思潮的明显表现。这就为莱蒙托夫第一部散文体创作实践作了准备——长篇小说《瓦季姆》，一部1774—1775年农民起义的全景图。这部小说同莱蒙托夫的抒情诗和长诗紧密联系，像长诗一样，这部小说是按有着性格对比的主人公的原则构筑的（"恶魔"——瓦季姆，"天使"——奥莉加），瓦季姆的性格接近于拜伦诗中《恶人》的形象。小说的情节主题和思想活动（主人公面貌的丑陋，感情和行为的极端，最后是语言表现力）使它同"疯狂派"散文（巴尔扎克早期作品和维克多·雨果的《巴黎圣母院》）

近似。但是，随着情节发展，日常环境和民间场景及散文人物（尤里）的叙述有了很大的自主性，成为社会冲突的集中点。或许，正因如此，这部长篇小说成为未完成之作。

小说《瓦季姆》写于彼得堡。1831 年莱蒙托夫告别莫斯科大学，移居到首都，并在彼得堡禁卫军军官学校度过了 1832—1834 年。

这一段是创作上的低产时期，但是它对莱蒙托夫内心进步是非常重要的，1832 年前两年间的强烈抒情日渐冷却，他开始回到庄重的抒情形式，但不是在新的基础之上。1832 年的诗已不是抒情日志，其中的客观基础是间接的，而生活感受圈与形象手段则更广了。正是在 1832 年写成了《帆》，它和《希望》、《芦苇》、《两个巨人》一样，从中可使人感受到诗人掌握了民间诗歌的特征。在 1835 年至 1837 年初，莱蒙托夫与彼得堡的文学家们开始交往。他周围的人，我们现在了解得很少，但我们知道，他接近的人中有倾向斯拉夫派阵营的（C. A. 拉耶夫斯基、A. A. 克拉耶夫斯基）。在交往过程中，莱蒙托夫加强了关注民族历史和文化的兴趣，还加强了对现代材料中情节逻辑叙述的关注，他早期的戏剧就是这种关注的最初实践。未完成的小说《里戈夫斯卡娅公爵夫人》（1836）标志了他的进步，在私人自传基础上产生了《怪人》，他成为第一个试图塑造社会的人。毕巧林来自上流社会的军官，是薇拉以前的爱人，后来嫁给了老公爵里戈夫斯基——所有这些都是后来《当代英雄》中人物的白描，环境决定了他们的行为和思维方式，又预先决定了毕巧林和穷贵族克拉辛斯基之间的冲突——可以理解，这正是整部作品的中心戏剧环节之所在。日常环境的作用也相应发生变化，如果说在莱蒙托夫的早期作品中主人公是脱离生活而存在，甚至作为精神意义上的人与物质世界相对立的，那么现在莱蒙托夫开始关注生活的描写，关注预料到的四十年代初的现象。他几乎是俄罗斯文学史上第一个描写“彼得堡角落”的人——社会城市全景，后来这成为自然派不可分割的一部分。最后《里戈夫斯卡娅公爵夫人》中的叙述者形象也很鲜明，带有奇怪易变的感情评价体系，带有自传插叙、哲学召唤以及讽刺的特点。讽刺现在成为莱蒙托夫最喜用的叙述方式，1833—1835 年的诗和一系列现代主题的长诗都有讽刺手法，如《萨什卡》（1835—1836）、《唐波夫财政局长夫人》（1836—1838）。

与《里戈夫斯卡娅公爵夫人》同期写成的《假面舞会》（1836），在文学意识方面更是一大标志性进步。《假面舞会》是第一部莱蒙托夫认为值得发表，并急切想在舞台上看到的作品。但这部戏剧却因“感情过分强烈”，缺乏道德说教意义和“善良获胜”为由而被禁演。在风格上，它接近于三十年代（包括法国的）传奇剧和浪漫戏剧。在讽刺叙述社会上，莱蒙托夫在很多方面是跟随在格里鲍耶陀夫之后。《游戏》和《假面舞会》的主题——是对社

会标志的高水平总结。但莱蒙托夫的最有显著意义的成就，是塑造了具有深刻的、无法解决的内心冲突性格的阿尔别宁：《假面舞会》的主人公脱离社会而存在且蔑视社会，但他又是社会的产物，他不可避免的犯罪在悲剧意义上丧失了高级犯罪的特征，并沦落到简单的杀害。拜伦的诗和莱蒙托夫早期的长诗中的道德和审美标准，令人难以置信地发生了翻转：失去了尼娜，对主人公并没有意味着死亡的降临，生活依旧继续，只是不是在高度浪漫无理智的情况下，而是在一种疯狂状态下的继续。主人公的行为同他周围人的命运形成对比，那些人的命运成为他道德权能的尺度。这是浪漫个人主义的危机，这一点在莱蒙托夫 1836—1837 年的一系列作品中都有迹可循。

这期间，莱蒙托夫的观念和风格发生了变化，其转型期的作品是《奥尔沙老爷》(1835—1836)。《奥尔沙老爷》同拜伦传统依然有联系，更具体地说是同《异教徒》和《海盗》有联系，同时这还是莱蒙托夫第一部真正成熟的长诗。在这部长诗中不仅仅在日常及人文活动中，而且在奥尔沙的心理中，我们都能明显地感受到古俄罗斯色彩，莱蒙托夫力图塑造一种富有历史特色的性格。奥尔沙是伊凡雷帝时代的一个贵族，生活在合法传统的贵族荣誉之上的忧郁的农奴主。他认为破坏传统和荣誉就是犯罪，并审判了与人通奸的亲生女儿。对他来说，忏悔和抒情独白是不可能的，他是用道德色彩而非抒情色彩塑造而成的。与他相反，阿尔谢尼——则是早期诗作的直接继承者(试比较《立陶宛女人》)。诗中主人公的独裁被破坏了：死对头们互不相让，如果阿尔谢尼坚持的是个人感觉的真理，那奥尔沙就坚持风俗、传统和社会法则。阿尔谢尼在前面的叙述计划中提出的正是拜伦长诗概念基础的再评价。这个过程完成于《关于沙皇伊凡·瓦西里耶维奇、年轻的近卫兵和勇敢的商人卡拉希尼科夫之歌》(1837)。在这部作品中，奥尔沙的主人公变换了位置：《荣誉的俘虏》在十六世纪是有着不可动摇的精神基础及传统的人，集民族和历史色彩于一身，卡拉希尼科夫——性格——在这里彻底提到了第一位。他的对手基里别耶维奇是狂热的个人英雄崇拜者，是阿尔谢尼的继续，但他是以被征服者的姿态出现的。在《卡拉希尼科夫之歌》中，存在着民间伦理道德标准，这一标准改变了卡拉希尼科夫为自己辩护的价值评定和对个人英雄主义的自我审判。与《卡拉希尼科夫之歌》相类比的是莱蒙托夫的抒情诗《波罗金诺》(1837)，这是一部讲述 1812 年人民战争的"微型"史诗。诗中具有人民特征的无名英雄，同时代表了主人公和故事的叙述者。整个事件历史是静止的，是在史诗格式上的叙述和在史诗时代上发展的。讲述者的外貌预先决定了神奇的叙述方式和诗中流露的价值体系：人民自我复苏高涨的英雄时代同黯淡的现实相对立：

“是，是我们这个时代的人们！……勇士——不是你们！”《波罗金诺》和《卡拉希尼科夫之歌》在许多方面概念是对立的，在《卡拉希尼科夫之歌》中有史诗时代、史诗性格以及有关勇士赞歌的民间故事、历史歌曲和民间叙事诗。

《卡拉希尼科夫之歌》和《波罗金诺》是莱蒙托夫发表的第一批重要作品。这两部作品很快使莱蒙托夫备受瞩目，但他早在1837年2月就以在彼得堡广为流传的《诗人之死》而享誉文坛。这首诗被视为继普希金之后的新生代诗人的呼声，包含着普希金的生死思想体系，在很多方面是以普希金的文章和诗为依据的。其中尚有部分未发表的作品，如《我的老家》。莱蒙托夫痛斥了外来的冒险家丹特士，而后又指出在《假面舞会》中已描写的社会所犯的严重罪过，指责上层统治集团——缺乏民族和文化传统的新贵族阶层（“傲慢的后代/光荣先辈的无耻”）。总结性的十六行诗在宫廷被视为对革命的呼唤。普希金的好友们把这首诗看作是文学宣言和公民活动，他们支持拥护它。诗被查禁后，被捕的莱蒙托夫写了一些“监狱系列”诗（《邻居》、《罪犯》），他的这些主题在后来的杰作中也有表现（如《女邻》和《被俘的骑士》）。

1837年3月的第一次高加索流放生活，意外地扩大了诗人的创作范围。在皮亚蒂戈尔斯克、斯塔夫罗波尔、梯弗里斯（格鲁吉亚城市第比利斯旧称），诗人扩大了自己的关系圈：他认识了流放到此的十二月党人，并同服苦役的最著名的诗人亚历山大·伊万诺维奇·奥多耶夫斯基过往甚密；在梯弗里斯他同格鲁吉亚浪漫主义代表亚历山大·恰夫恰瓦泽（格里鲍耶陀夫的丈人）身边的文学团体有联系。他首次近距离地接触了人民的生活，看到了哥萨克村落、俄罗斯士兵及高加索民族的生活方式。所有这些都直接投影于他的创作，部分地加强了他对民间创作的兴趣。1837年莱蒙托夫写成了有关阿希克-基里布的民间故事，竭力想表现东方语言的特征和土耳其说唱人的心理（突厥人，看起来大概就是阿塞拜疆人）；在民俗诗《捷列克河的礼物》、《哥萨克摇篮曲》（1838）、《逃兵》（1837—1838）中，表现了带有人种和历史固定性的民族特征。与奥多耶夫斯基交往，反映在为纪念诗人之死而作的饱含感情的诗《纪念А. И. 奥多耶夫斯基》（1839），以及三十年代为奥多耶夫斯基所作的哀诗——《你们要去向何方，自由奔放的村庄》——《急着赶去遥远的北方》（1837）和《最后的新居》（1841）（未发表）中可略见一斑。同另外一些社会和心理团体的接触——包括流放的十二月党人、医生迈尔（《当代英雄》中韦尔娜的原型），为莱蒙托夫开辟了社会心理观察新的重要领域。这些交往不是简单轻松的，后来M. A. 纳泽莫夫的回忆录中表明，双方都感觉到了由于两种不同类型社会行为的接触而产生的

СТИХОТВОРЕНІЯ

М. Лермонтова.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Въ типографіи Ильи Глазунова и К°.

1840.

莱蒙托夫生前出版的唯一一部诗集
扉页 1840 年

心理障碍。莱蒙托夫式的怀疑论和讽刺，对牢固的道德和审美价值表现出的冷漠，这些对于二十年代来说是不能接受的（在第一次同别林斯基的会面中，他就引起了习惯于在哲学小组中进行世界观争论的别林斯基的反感），但对莱蒙托夫来说，这种推心置腹的坦诚成了一种亵渎，他决定戴上上流社会人的面具。这种社会心理类型中的态度体系在《当代英雄》中显得尤为重要。在《波罗金诺》中，莱蒙托夫也提出了在现代社会中同辈人的历史命运这一问题。在《沉思》中莱蒙托夫的下意识开始高涨，并把从时代产物及社会发展的历史前提和转型阶段的角度评价这种意识。在这个意义上，《沉思》是《当代英雄》最直接的例子，它的构思源于 1837—1838 年的感受；为《当代英雄》确定在毕巧林形象上作了总的轮廓描述。莱蒙托夫从别的方面也揭示了同样的问题，在《不要相信自己》（1839）中，诗人对《诗人与平民》的传统浪漫主义主题作了重新评价；与传统直接对立，“平民”因为集

中了沉重和饱含苦难的精神经历而比“诗人”更为重要。所有的这些社会哲学观点都贯穿于莱蒙托夫成熟的抒情诗中。除抒情诗外，他还致力于小说和自己的两首长诗《恶魔》和《童僧》的创作。其时诗人已身在彼得堡。由于亲人的大力斡旋，他得到饶恕，于 1838 年 1 月回到彼得堡，转入格罗德诺团近卫军。

莱蒙托夫生命的最后三年（1838—1840）及 1841 年的几个月，是他文学声望最高的时期。回到首都后，他被吸收进了以前普希金周围的圈子，并认识了茹科夫斯基、维亚泽姆斯基、В. Ф. 奥多耶夫斯基、В. А. 索洛古勃、普列特尼奥夫、卡拉姆津一家，融入了进行文学探索的普希金小组的氛围中，并成为普希金死后出版的文章的见证人。在他的诗和散文中，普希金的创作基础再次复苏，在《什托斯》中可看到普希金一些被禁的小说主题，在《塔玛拉》（1841）中阐释了克勒俄帕拉特[①]的主题，《编辑，读者与作家》（1840）包含了普希金小组同“商业文学”斗争的影响的内容。在普希金小组看来，这种联系遮掩了莱蒙托夫在普希金主题方面的创新；莱蒙托夫与《祖国纪事》建立了长期稳固的联系，《祖国纪事》立刻就把他视为一流的、独立而有声望的文学家；正是在别林斯基这位 1839 年起成为杂志的主要理论批评家的评论中，莱蒙托夫的诗得到深刻而又正确的解释。

· 366

《祖国纪事》发表了莱蒙托夫生前的大部分和死后第一批诗作，还有一些从《当代英雄》中独立出来的中篇小说《贝拉》、《宿命论者》和《塔曼》。几乎所有这些作品都与同一个问题相联系：它们的中心是对现代社会和现代人心理的分析。这种分析在爱情抒情诗中自然不明显，只作为矛盾冲突的深刻原因的暗示而出现。在作品中，这种分析是以相互不理解和相互疏远的主题形式实现的。在现代社会中丧失了沟通自然的形式，也就必然使自己的成员遭受孤单寂寞，产生了一种对立：人为社会自然基础（《我常常被形形色色的一群人包围》，1840 年）；与此同时，产生了无望的、注定毫无结果的爱情，如《悬崖》（1841）、《梦》（1841）、《遗嘱》（1840）、《他们彼此相爱，那么持久，那么情深》（1841）、《在荒凉的北方孤独地长着……》（1841）。在《编辑，读者，作家》中，莱蒙托夫审视了具体的社会交往形式，并以作家之口郑重宣布拒绝创作的不可避免性。这样，在《沉思》中描述的社会生活的轮廓就具体化了：现代人是被现代文明毒杀的一代，是过早的“老化”的，“处于夹缝中的”，失去饱满生活热情的一代人。在《预言者》中莱蒙托夫再

① 希腊神话人物。——译注

次批判了禁锢在自己社会中的当代人，他从表面出发，从某个全人类的价值观点去批判当代人。所有这些问题在《当代英雄》中都将再次提出，并在《恶魔》和《童僧》中以总结性的水平上再次提出。

《恶魔》和《童僧》是莱蒙托夫早期诗歌线索的终结。《恶魔》的一至四版本出于1829—1831年，第五版本出于1833—1834年，第六版本出于1838年，最后一个版本——第八版本于1839年问世。长诗的构思颇费周折，它与莱蒙托夫的创作共同发展起来。在第一至第五版中，主人公是作为拜伦神秘剧中"英雄—罪犯"的特征出现的。恶魔爱上了死去的修女，竭力想在这场爱情中找寻改变外貌的方法和摆脱孤独痛苦的出路。但是修女却爱上了天使，于是恶魔的爱便被憎恨和复仇的愿望所取代，他引诱并杀死了修女。就在这个时候恶魔的中心独白才初具轮廓，他对心爱之人的独白，表达自己的孤独，对上帝的敌意以及期待在爱情中再获新生的愿望。这个独白是邪恶的谎言和诱惑。恶魔的心爱之人满含热情地落入罪巷之中。她的死亡意味着恶魔的胜利，但恶魔的胜利是以完全的精神空虚为代价的。在第五版本中，修女的形象发生了变化：她具有分析的心理经历，所以引诱者的独白就具有了特殊意义，在独白中更多地流露出对现存世界秩序不满的语调。在这一版本中形成了赎罪的主题，这一主题为以后长诗找寻到了一个结束地点——高加索，并把情节融入民间传说和日常人文现实之中，但最主要的是把女主人公的形象具体化了。塔玛拉这个人物现在和恶魔形象并驾齐驱。主人公的独裁遭到破坏，这一点我们在莱蒙托夫其他的长诗中也可体会到，并且还完全形成了最初的思想体系。需要指出的是在《恶魔》的第五版本和第六版本之间，莱蒙托夫还写了《假面舞会》和《里戈夫斯卡娅公爵夫人》以及《兄弟俩》，在这三部作品中都出现了起重要作用的女性形象。《假面舞会》在主题和思想方面都接近《恶魔》。在改变了的构思中，恶魔对天使吃醋的动机以及天使对塔玛拉的爱的问题转入到了哲学道德范畴。在塔玛拉的"堕落"中，揭示了一个深刻的含义——她的堕落是自我牺牲的痛苦，它把个性摆到了圣洁的边缘（试与《申辩》比较："……剥夺神圣的权利/你那用痛苦买来的权利"），如恶魔一样，塔玛拉具有在现代社会已消失了的忍受痛苦的能力。天使的话为她做了解释："她忍受折磨，却在爱着，为爱而敞开天堂之门。"这种纯洁的爱的思想，在莱蒙托夫后期以既逝的爱情为题材的抒情诗中反映出来，这种爱情是突破了社会法规和现实生活（《梦》，1841年；《死人的爱》，1841年；《不，我这样深爱的不是你》，1841年；《我独自一人走上广阔的大路……》，1841年）。

367・

《恶魔》的最后版本包含了对个人主义思想的重新思考，这是莱蒙托夫

后期创作中所特有的。同时，这种再评价不是对主人公的损坏和揭露。胜利的恶魔只是成为忍受折磨的载体，在他的独白中我们可直接感受到作者的心声。

到1839年，莱蒙托夫认为《恶魔》的构思似乎已经完成。在《儿童神话》(1840)中他回忆起了有关恶魔不理智的冲动的孩子般的胡言乱语，因此他又再次改写了《恶魔》。这一年的夏天，诗人在完成新诗《童僧》之际，也完成了早在1830年到1831年的构思。童僧与恶魔不同——是与拜伦式主人公完全相反的人。年轻的修道士自小远离家乡，在修道院中被抚养长大——自然人的另一版本，一个经过整个浪漫主义文学并在批判列夫·托尔斯泰的作品中得到重释的版本。他行为的动机不是冲动，不是对社会的敌意，而是对自由的热爱和对事业的本能追求。童僧从修道院里逃出来而奔向家乡，家乡对他来说是自由的表现及孩童时对亲人的依恋之情和模糊记忆的表现。他感觉到修道院之外的世界上一个亲切如意的环境，他在本能与感情中生存，他对第一个见到的姑娘产生了半孩童式的天真爱情，这种感情与恶魔半理智半冲动的感情没有任何共同之处，给他唱爱情歌曲的美人鱼，头上顶着罐子的格鲁吉亚女孩对他来说是家乡与自然的结合。这种孩提式的胆怯与英雄主义，天真与英勇果敢的结合决定了童僧的性格，这是莱蒙托夫的新发现。

这个自然人的语言，批判了象征社会法规的修道院的清规戒律。在各方面都相互对立的童僧和恶魔，在不愉快的现实情况下相互靠近。还有一个相互接近的，是两部作品在思想方面非常重要的地方——浓厚的不现实的个性。他们英雄式的冲动与努力在原则上是达不到目标的。童僧行为的动机在空间上强化了这一思想。我们在莱蒙托夫后期的诗中均可找到对无谓行为的不同表现方式，首先是在他的“监狱抒情诗”中；而《当代英雄》则为其提供了社会根据。

《童僧》和《恶魔》是莱蒙托夫在长诗体裁上取得的最高成就，是长诗这一形式的精华所在，而莱蒙托夫正是俄罗斯文学中长诗的代表人物。这种长诗形式以自己的浪漫表现力区别于普希金的作品，表面看似乎是即兴之作。它能够抓住读者的注意力，吸引读者进入语言形象丰富的诗的流向中，其中包含深情的语调在长诗中占首位。同普希金相比，莱蒙托夫有另一种诗化语言确切性的尺度。这些诗化语言在严格的逻辑意义上是不确切的，只有在整个上下文的感情中理解和接受它。

在《当代英雄》(1838—1840)中，莱蒙托夫后期作品的先进思想和风格趋势得到了充分显示，同《恶魔》和《童僧》一样，这部作品也是在早期作品构思的基础上形成的，首先是在《里戈夫斯卡娅公爵夫人》的基础上。但这

一次他没有采用小说形式，而是把它们连接成一个相当复杂的结构（《梅丽公爵小姐》、《塔曼》、《宿命论者》）。这种结构使主人公逐渐“贴近”读者，当然，是在一定范围之内。对毕巧林的早期生活的叙述通常都是隐蔽的，性格刻画也并非逐步展开，而是后来瞬间揭示出来的，也并非完全彻底，同时又将其与浪漫主义传统联系起来。社会因素决定一个人的发展和行为，这一点莱蒙托夫在《里戈夫斯卡娅公爵夫人》中就有所涉及，对其详细的分析则是晚些时期的文学成果。《当代英雄》的中心已经转移到了事物发展的最终结局，即人物个性的形成之上。小说对人物思想感情，以及刺激其行为发生的因素进行了艺术性分析。这样就产生了艺术的“客观主义”，从而避免了读者对毕巧林的单一理解：他“光明的”一面和他“阴暗的”一面始终交织在一起，相互依存，有时还会互相转化。作品的这一特点使其与莱蒙托夫同期小说中业已形成的传统的道德价值观截然相悖，在那些作品中叙述的同时必定要伴随着对主人公的“指责”抑或是“认可”。在小说的前言中，莱蒙托夫就直接指出了作品的这一特点，并声称自己是区别于以说教醒世为目的的“道德家”。《当代英雄》中的分析性描写应当追溯到法国早期现实主义作家的人物心理描写，因为莱蒙托夫所使用的“类”这一概念就是从“生理学家”的术语里借来的。

368 •

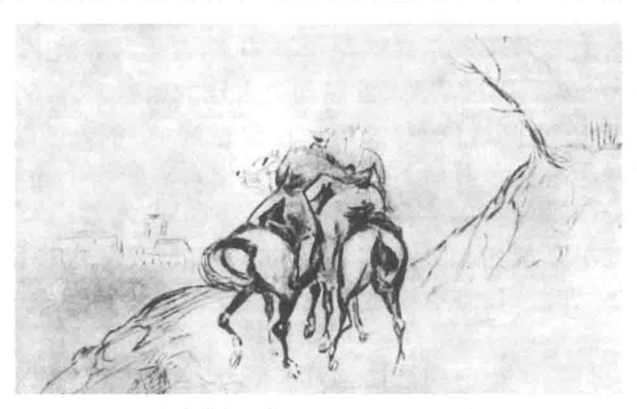
毕巧林这类人是一种深刻的、民族特有的现象。莱蒙托夫笔下的“当代英雄”，其独特之处首先在于他具备某一特定社会历史时期中成长的一代所具有的特点，代表了俄国社会历史的一个阶段。别林斯基在谈到对莱蒙托夫本人的印象时，不止一次地提到了小说的主观性（毕巧林就是作者自己），在很大程度上又促进了心理描写的独特性。在《毕巧林日记》中，事件的发生都是受三十年代俄国精神生活意识的影响，而作者的注意力正是集中在这一决定人们的价值取向、情感生活、人与人之间的关系特点、主人公外在行为逻辑的意识上。他的主要特点是——持怀疑态度的分析主义，不断对精神价值进行审视。首当其冲的主题——爱情，这个从普希金以来就几乎成了俄国文学作品中人们用来衡量主人公的最主要的标尺。审视首先从“自然爱情”这个十八世纪和十九世纪初最重要的哲学——道德理念之一开始，并逐渐蔓延到“浪漫主义”爱情（《贝拉》）和“上流社会”的爱情（《梅丽公爵小姐》）。与此并行的还有“友谊”——莱蒙托夫似乎也打算将其分为三种类型：“古朴守旧型”友谊（《贝拉》和《马克西姆·马克西梅奇》）；在传统文学中不断加以巩固的同一社会圈子中的同龄人的友谊，这其中包括阶层荣誉规则；最后，还有知识分子之间的友谊（《梅丽公爵小姐》中毕巧林和格鲁什尼茨基的友谊，还有毕巧林和韦尔纳的友谊）。在所有的层次上现代化所具有的社会—心理特点都成为他们实现审美理想的不可逾越的障碍，

这在“毕巧林——维拉”这条线上似乎再一次得到了强调：理想在眼看着就要实现的那一瞬间落空了，并且再也无法达到。

小说中主人公们的世界是一个个典型人物的集合，处于中心的是毕巧林，他的个性在所有与其相关人物的关系中都得到了刻画。这一元素，正如我们所见，同其他元素一样，在莱蒙托夫后来的诗歌和戏剧中都得到了巩固和加强，在这些作品中最初的拜伦式的主人公类型都逐渐毁灭，而渊源与此的毕巧林，则如同是由社会心理决定，而又因个人主义而摆脱与社会联系的产物，而与此同时又像是非现实条件下的一位杰出人物。

从这种两面性又延伸出罪恶这一问题，因为对于莱蒙托夫——《恶魔》和《假面舞会》的作者来说，任何一个人，只要他不是只封闭在自己的个人世界中，而是作为广大世界的一份子的话，那么他所接触到的所有人的命运都这样或那样地成为他价值观的参照。所以说，甚至是毕巧林和格鲁什尼茨基的冲突也要比真实与虚假、原创与模仿等等之间的对立要深刻得多。在格鲁什尼茨基的世界里起作用的还有“其他人”（马克西姆·马克西梅奇、“温迪娜”[1]、梅丽公爵小姐、维拉、乌里奇），因此“当代英雄”也就自觉不自觉地在他的命运中起着不可或缺的作用。事物发展的逻辑使他成为牺牲品，而毕巧林则成了杀害同志的凶手。罪恶的发生似乎很自然，就在事情发展的过程中。结尾篇《宿命论者》则与前面所有的结构相呼应，揭示了更为深刻的处世准则：如同戏剧第五幕中必须出场的人物一样，毕巧林的作用就其本质而言是事先设定好了的：他在检验自己做事的能力，可他无法检验出自己行为是否已经超出个人性质这一规则。

《当代英雄》为这个世纪后半叶的现实主义开辟了一条新的道路，但它



选自莱蒙托夫画册 1840—1841 年

① 温迪娜，中世纪传说中的水妖，常化为美女迷人，后用来指神秘莫测的少女或少妇。——译注

是在浪漫主义文学中发展出来的，并没有抛弃传统，只是在功能上有所改变，并对其进行了重新认识，就如我们所看到的与其同时代的一系列欧洲作品一样，它带有过渡性，后来的现实主义作家在接受了莱蒙托夫的心理分析描写和“情感辩证法”，又发展了其社会性的同时，从毕巧林这一形象开始对许多问题又作了批判性的再评价。

1840 年和 1841 年是莱蒙托夫创作生活最为高产的时期。他深入研究俄国的民族基础（《祖国》，1841 年），同时又对“东方”世界观非常感兴趣（《塔玛拉》，1841 年；《三棵棕榈树》，1839 年；《争论》，1841 年）；他在构思宏伟的长篇历史小说，并开始写作社会—历史类长诗（《儿童故事》1840 年）。第二次被流放到高加索以及后来的悲剧性死亡，使诗人的生命在创作最鼎盛时期中断。

还在作家在世时其名声就远扬海外。1840 年瓦恩哈根发表了德译本《贝拉》，并且在引言中称赞作者是俄国最优秀的小说家之一。后来，1843 年又出现了德译本的《捷列克的礼物》、《三棵棕榈树》、《商人卡拉什尼科夫的故事》，法译本的《当代英雄》等等。西方对莱蒙托夫宣传贡献最大的当数博登施泰特，他于 1852 年在柏林出版了诗人的两卷本诗集——这是诗人第一本海外作品集。

12. 果戈理

在前浪漫主义和浪漫主义形式向现实主义过渡的进程中，同样得到发展的还有尼古拉·瓦西里耶维奇·果戈理（1809—1852）的创作。但是这并不说明它们是并行发展，遵循共同的模式的，相反这一进程中所有的一切都各有特点，丰富多彩。并且结局也是有着如此的差异，以致与普希金的创作一起成为对俄国文学后来发展起决定性的因素。

370 ·

果戈理的第一部作品长诗《汉斯·古谢加顿》（1829 年以 B. 阿洛夫的笔名发表，但看起来这本书是 1827 年，当这位未来的作家还在涅仁高级中学读书的时候就写成的）——模仿的痕迹还很明显。但从他的作品综合了各种的、有时甚至是截然相反的文学风格中可以看出，年轻作家具有独特的创作追求。一方面，长诗中描述的世界是典型的田园诗般的世界（“画中的田园诗”——这是它的体裁名称），仅仅局限在两三个村庄（事件发生在德国）；在这个世界里，人们之间的情感不太复杂，朴实的欢乐，与大自然直接接触；是 И. 福斯的《路易莎》中描绘的著名田园诗中的世界；另一方面，主要人物汉斯身上的气质不仅集中了与田园诗般世界截然对立的年轻幻想家—浪漫者的复杂情绪，而且这些情绪表现为最坚毅的举措——逃出生长

的环境，去希腊旅行，还有东方的旅行，这一切都导致了对现代文明的更深失望（这里长诗表现出受了众多浪漫主义作家的影响的影子，从茹科夫斯基到托马斯·穆尔和拜伦）。而这种对庸俗市民的憎恨的激化，预示着果戈理的创作已经成熟，难怪在诗中有这样的语句："残酷而又无情/您在他面前砰地一声关上了门/不幸的儿子们/通向平静的幻想世界之门！"难怪果戈理第一次在这些诗句中提到了"幻想"与"事实"，理想与现实之间的不一致性，而这对他后来的创作起了巨大作用（尤其是《彼得堡故事》）。

《狄康卡近乡夜话》出版于1831年（第一部分）和1832年（第二部分）不仅证明了果戈理天才的急剧成熟，同时也将他推到了俄国——客观地说——是欧洲浪漫主义的大舞台上。在俄国观众，还包括在一些评论家的意识里，《夜话》无与伦比的独创性为他带来了史无前例的艺术奇才的荣誉。别林斯基在1840年写道："……您能在欧洲文坛或俄国文坛上找出一点点哪些是类似于这位年轻人的尝试吗？……这难道不是全新的，前所未有的艺术世界吗？"但是在创作这本书时果戈理对他自己的这项尝试所做的理解是"小俄罗斯这里的所有的事情都是那样地令所有人着迷……"（摘自1829年4月30给母亲的信）。出生于乌克兰，并在那里度过童年和少年时代的果戈理所创作出的作品，使得俄国社会对乌克兰的民间创作、习俗、生活方式产生了浓厚兴趣，并且这种兴趣已经不仅仅局限于固定的、具体的人民了。这样一来问题就涉及得越来越广泛，而在这其中又隐藏了果戈理热爱乌克兰的泛浪漫主义倾向。《夜话》早期的一位评论家 H. И. 纳捷日金称乌克兰是"光荣的阿夫佐尼亚"，即光荣的古罗马。对乌克兰的关注并不是对"今天的"具体的人民的关注，而是对斯拉夫世界的根深蒂固的、民族的本原的关注（这是"珍藏的匣子"，"其中保存着斯拉夫面孔中最鲜活的特征和对斯拉夫生活最好的回忆"——纳捷日金补充道）。这种关注从起源意义上来说，等同于对西欧浪漫主义诗人寻找自己民族文化基础而对中世纪的探测。

但是，果戈理在自己的创作的努力的本质上，与整个欧洲的潮流处于同等的高度。问题在于，对乌克兰的热爱在果戈理以前以及与其同时代的作家，像 H. A. 采尔捷列夫、O. M. 索莫夫、M. 马克西莫维奇，甚至还可以包括 B. T. 纳列日内身上，很大程度上还只是具有纯粹的收集者的民族学意义的特征（当然其本身就是与西方浪漫主义文学发展并驾齐驱的重要的浪漫主义思想趋向）。但是果戈理为自己订立的目标，是要在其塑造的纯粹的艺术世界中展示出完整而又全面的人民的世界。这是自由创作，同时又以艺术形式实现了的观点，在这里乌克兰被视为全球地图上一块完整的大陆，而狄康卡是其独特的中心（比较《圣诞前夜》中的语句："……从狄康卡的那

个方向和这个方向……”)，它身上似乎聚集了民族的精神和民族的命运。纳列日内最早将自己的乌克兰题材的长篇故事《寄宿学校》和《两个伊凡……》讲给果戈理听，但就图画的鲜明性和色彩表现力而言，更不用说乌克兰形象的适宜性和完整性，其中包含的哲学问题，果戈理所塑造的要比纳杰日金的记录超出很多。



果戈理
A.伊凡诺夫作 1847年

这里还需要提到的是，果戈理比其他任何人(如上面提到的纳列日内)都更为坚决地同十九世纪初在感伤主义影响下形成的乌克兰田园诗般的描写公开决裂。既然乌克兰本身确实具有以上所说的“象征性的”意义，那么与其紧密相连的因素——社会协调发展，地主与农民之间和睦相处，整个社会呈一片祥和之气，这一切就应该是整个俄国——或者说至少是俄国农村，“乡村”生活所效仿的榜样。恰恰相反，果戈理《夜话》中所描绘的从一开始就充满冲突的世界，与田园诗意和脉脉温情截然对立。在两部中篇小说《圣约翰节前夜》和《可怕的复仇》(在神话的基础上以讲故事的形式)中，向人们展现的是遭到疏远的中心人物的浪漫经历，包括诸如对同胞的犯罪、杀害、断绝人与自然的联系一类的情景。在另外三部中篇《索罗庆采市集》、《五月的夜……》和《圣诞前夜》中，关于爱情的情节并没有田园诗意，

而更像恋人之间巧妙的计谋(如同起源于俄国和西欧新时期的 дель арте 喜剧等等),而传统被复杂化并不仅仅是因为在当时那种情况下老一代人之间的冲突,而且还因为——非现实力量的善或恶的参与。甚至两个最短的、类似于短篇的中篇小说集——《魔地》和《失落的国书》,也是建立在希望和现实、追求和结果的半讽刺、半严肃的对比基础之上的,而且没有那些非现实的力量的参与,阴谋也无法得以实现。总之,幻想世界对人的事情的——这种或那种程度上的——参与和干涉,在《夜话》所有的中篇中都有痕迹,只有一个例外——《伊凡·费多罗维奇·希邦卡和他的姨妈》,它里面的故事已预示着出现了另一种艺术元素。在一些中篇小说集,尤其是在那些幻想情节中,研究者们找到了西方的相应的类似作品(与《圣诞节前夜》对应的是提克的《爱情的魔力》,而《可怕的复仇》——则是提克的另一部作品《皮埃特罗·阿蓬内》),但是事情的本质与其说是在于这样或那样的影响,而这些影响本身事实上已被果戈理所改变了,不如说是就民族色彩的渲染度,故事的紧张程度,冲突性以及对蕴含的不平静的感觉而言,《夜话》中所描绘的世界已同西欧文学中古典的,如果可以这样说的话,浪漫主义世界处于同一系列了。

·372

所有这一切在一定的时期内都被大部分的现代人所忽略,他们接受果戈理的书最主要的原因就是它的“可乐性”。受普希金的影响人们都乐于谈论这样一个事实,那就是果戈理能够把对一切都漠不关心的排字工逗乐,并且这个笑话后来多次在评论界被提到。上面提到的作家和学者马克西莫维奇在 1861 年写道:“就是到了‘老年’,我仍旧‘一如既往’地喜欢果戈理最初那些小说中描绘的乌克兰春天,喜欢感受其中的快乐,它能令俄国所有阅读的人发笑,从排字工人到克雷洛夫和普希金,直至喜剧演员谢普金……”顺便说一下,为果戈理找到对应的欧洲作品所做的最初尝试,源于对他的喜剧才能的认识:普希金将果戈理书中的幽默感染力同莫勒和菲尔丁的作品相提并论(《给〈俄国残疾人文学增刊〉编辑的信》)。但是,尽管所有这一切都是确实存在的,果戈理幽默的深度,以及他从快乐与欢笑向忧伤和悲苦之间坚定不移的过渡,还是未被大多数的《夜话》读者所感受到,更不要说创作过程当中的内幕了。在当时,果戈理本人最后一个也是最准确地对此发表议论说:“对我们来说最可怕的不是毁灭和死亡,相反,在这些时刻反倒会有充满诗意的地方……而让我们感到真正可悲的是我们可爱的感性,让我们感到可怜可惜的是我们的美丽的土地。”在 K. П. 布留洛夫的《蓬佩的最后一天》影响下,于 1834 年写下的话里有着作者创作《夜话》时的个人体验,其中健康的乐观主义精神,“我们可爱的感性”不仅仅是庆祝成功,同时也不断地受到来自恶意力量的严厉的威胁。

《夜话》问世之后，果戈理成为俄国主流作家之一，与茹科夫斯基、普列特尼奥夫和普希金（在1831年5月20日相识）保持着友好关系，在莫斯科他受到C.T.阿克萨科夫、K.C.阿克萨科夫、基列耶夫斯基、舍维廖夫和波戈金等人的欢迎。整个社会已经越来越预感到，这个刚刚踏入文学舞台的作家会说出一些全新的话，很快这种预感得到了证实。

还在收入《夜话》的时候，中篇小说《伊凡·费多罗维奇·希邦卡》就预示了果戈理的创作会有进一步发展，而这个发展同时也反映了整个俄国文学向现实主义的最重要的转变。取代乡村（哥萨克的，农村的）背景的是地主、小庄园主和官吏的生活环境，而描写恋人之间巧妙计谋的浪漫柔情故事也被细小的琐事和不愉快，以及日常的生活情节所替代，没有棱角分明的性格，取而代之的是庸人的鄙俗和毫无个性。而这一趋势在《密尔格罗得》（1835）中的中篇以及部分《小品集》（1835）中得到展现，在这些作品中庸俗卑鄙和日常琐事同紧张的激情，情节及叙述的怪诞转折，还有首都彼得堡生活令人恐惧的、灾难性的气氛统统联系起来。对于自己的才能的特点，我们可以看到，果戈理从最初就希望它能以独树一帜的地域象征表现出来，于是，在他的世界地图上在狄康卡旁边出现了两个新的迷人大陆——密尔格罗得和彼得堡。

在密尔格罗得小说集中《旧式地主》、《伊凡·伊凡诺维奇和伊凡·尼基福罗维奇吵架的故事》和《彼得堡故事》（需要补充说明的是，果戈理的作品中没有这个书名，只是在他死后评论界加上去的）、《肖像》、《狂人日记》和《涅瓦大街》中，都对感伤主义和浪漫主义冲突作了坚决的改革，甚至在类型特征和言语风格上都有了本质的改变。《旧式地主》再一次向我们展示了田园诗般的景象：这里没有复杂的利益纷争，生活简朴，愉快自然，慷慨的大自然给予人们的恩赐仿佛无穷无尽，即使遭到任何的肆意浪费和偷盗也不会枯竭。（“……美好的土地会源源不断地向人们供应，而阿法纳西·伊凡诺维奇和普列赫利雅·伊凡诺夫娜的需求又是那样的少，因此所有这些可怕的盗窃看起来根本就微不足道……”）这是久已逝去的日子的痕迹，或是“人间天堂”的一个小角落？如果真的是这样，那么它的存在也是变幻无常，瞬间即逝的。从外面涌来的令人惊恐和不解的冲击（这里在纯修辞学范畴起着主要作用的是特别的、纯果戈理的、乍看起来不明显的幻想形象的因素），以及普通生活自身不可预知的各种可能性（比任何一种最狂热的激情都要强大和具有摧毁力的“习惯”中所隐藏的力量），都不可避免地导致了田园诗般的小岛的最终消亡。叙述者加入更加强调了田园诗般的生活的不可捉摸性（他意识到，可以到“低俗的田园美景生活中”待上一会儿，但在里面的沉迷则仅仅是暂时的）；小说中并列的两个神话就更加

373·

渲染了这种变幻无常：费列蒙和巴夫基德因为亲密的关系和互相爱恋而受到了公正的神灵的奖赏，而他们的罪恶同胞则受到了惩罚；小俄罗斯人费列蒙和巴夫基德从舞台上消失得无影无踪，而他们的贪财同胞却依旧过着幸福安逸的生活。田园诗般生活的特征通常表现为在邪恶的自然力面前相对的不可动摇性：这一点不论是在卡拉姆津的《村庄》和格涅季奇的《渔夫》里，还是在果戈理的第一本书里都有所体现，田园诗中的世界最后总是能占上风，或者，至少经得住年少的幻想家的浪漫的情感爆发的冲击。在《旧式地主》里田园诗的气氛因一成不变的生活而从地表一扫而光。果戈理仿佛是继承了捷尔维克的《黄金世纪之末》，但所有的矛盾冲突及其结局又是在当代乌克兰庄园的基础上模仿了神话传说（简直就是世外桃源）中的风格。同时，不仅是“田园诗般的世界”这一概念本身，就是在其基础上发展起来的一系列诗的流派都被人们进行了重新诠释。

同样有重要意义的还有对《彼得堡故事》中浪漫主义处世观和浪漫主义诗学的重新理解（果戈理，一个经受了青年时代理想破灭的彼得堡小官员的个人体验使这一过程印上了特殊的、渗透着真诚的痕迹）。重要的不是《涅瓦大街》中画家皮斯卡廖夫在与残酷的现实冲突中死去：这里极其普通的、最为常见的浪漫主义冲突的结局。重要的是，他崇高的幻想事实上是无法令人信服的，他的狂热的希望能对妓女进行再教育的梦想——一句话，“诗歌中的生活”在那个半讽刺的社会是根本行不通的（比较霍夫曼《金罐》的结局里，我们遇到的著名的提法——“Leben in Lichtung”[1]，在安谢尔姆的主要人物命运中得到了印证）。从对浪漫主义诗学重新理解这个角度来看《狂人日记》——或者再简略一些，甚至就是发疯这一主题本身就具有特殊的分量。丧失理智之下的极度狂热，作为浪漫主义作家的作品中“诗歌中的生活”最明显的表现之一，往往会在最平庸的、甚至是完全没有才能的人身上体现出来；他不是画家，也不是音乐家，不是诗人，而是彼得堡的一个小官员，“九级文官”（作品中富于创造性的故事本身就已经说明了问题，故事偏离了传统的模式：比如小说最初名字是《一个疯子音乐家的日记》）。最后，促使其病情恶化，变成夸大狂的最直接的推动力并非反唯美主义和市井人生活环境的局限性（尽管在波普里辛的意识里，照他的理解，是因为所有的冲动已经改变了方向），而是职位的降低，意识到无法得到美女和遭遇社会阻碍而受到的折磨。果戈理将浪漫主义素材和社会问题融合在一起构筑情节，甚至是传统的“梦想和现实”之间的差异这一公式，都是以一个

---

① 《Leben in Lichtung》，德语，《在诗中生活》。——译注

人因内心受到刺伤和撕扯而备受侮辱的形式表现出来的:“世上所有的好东西,都归宫中侍从或是将军们所有。”

但是,果戈理的作品中对浪漫主义素材的融合和重新理解的最大胆的,也许就要属中篇小说《外套》了(还是在三十年代初,与《彼得堡故事》同时期构思的,但发表要晚得多,是在1842年)。仔细分析,就不难发现,小说的中心人物,九级文官阿卡基·阿卡基耶维奇·巴什马奇金的心理特征,仿佛是从一个“真正的音乐家”,一个“天真而又充满诗意的心灵”,也就是说,不是这个世界的人那里借来的,这种人通常被称之为特别的霍夫曼类型(巴尔扎克就是这样评价自己《夏娃的女儿》中的主人公,音乐家什穆克的)。近乎病态的蠢笨,对外部生活、享乐舒适的漠不关心,沉迷于一个持久的思想之中,几近于痴狂的 idée fixe[①]。可这是多么意想不到的、大胆的文学意义上的“思想”啊!就像《狂人日记》中疯狂这一崇高的主题没有在画家和音乐家,而是在一个小官员身上得以实现,并以日常的物质的、社会的意义所填充一样,在《外套》里“对新的装有厚棉絮的外套的永久的想法”则取代了对崇高的艺术目标的先天追求。先天追求已压缩至基本的需求,而阿卡基·阿卡基耶维奇贫困而又无依无靠的生活中一项重要的、毫不奢侈的、迫切需要的、不可缺少的需求却被抢走,再也追不回来了,如同画家和音乐家的梦想破灭一样。在将重新理解的浪漫主义素材和日常的、社会的故事情节结合中,果戈理找到了一种更为有效的艺术手段。另一种手段(正如 Б. 艾亨鲍姆指出的)是在叙述和修辞领域,建立在文字游戏、双关语和有意吐字不清基础上的纯民间喜剧故事和从演说角度来看激情昂扬、扣人心弦的、“正确无误的”朗诵相结合(著名的“人道的地方”——呼吁人民同情深受折磨、无比痛苦的社会的口号)。小说中的哲学问题,例如梦想和现实之间深而广的矛盾,事件的不可预见性,日常生活中添加了危害人的自然力——所有这一切并没有与社会性和人道主义的主题相悖,而是同果戈理以往一样,同它们结合起来了。借助于这一点,在《外套》面世后不久就被认为是“果戈理最有深度的创作之一”(别林斯基语),如同开辟了一个新的主题——“小人物”主题,等于向世人宣布“任何地位和任何官衔”的人在社会中都享有平等和不可剥夺的权利。正因如此,这部小说成为果戈理的创作中首批对异语文化产生人道主义和艺术影响力的作品之一。“在他的中篇小说集中,”——1843年波兰作家 M. 格拉波夫斯基说:“我最喜欢的就是《外套》……他为我们提供了无穷无尽的新闻和形形色色的故事,他在

374·

---

① idée fixe,法语,固执的想法。——译注

任何地位和环境下都是一样的珍贵！在这些日常的普普通通的叙述中我们能找到那么多充满诗意的地方啊！至少我不知道还有比果戈理更能使最平凡的物体充满诗韵的作家了，——这使他在各个时期和各个国家的诗人中享有崇高的地位。”

果戈理创作上的演变，他的向现实主义发展的诗学，从早期的创作到《钦差大臣》，再到《死魂灵》也许是同幻想紧密相连的，而且也同他的艺术概括的原创和历史主义的观点的形成紧密相连的。我们首先来看第一个方面。

果戈理的早期作品——即《夜话》中大部分的中篇，还包括《密尔格罗得》(《地主》)和《小品集》(《肖像》)中的几部——可以坦白地说，都是充满幻想的。这表现在幻想中的力量公开地加入到事件的发展当中，决定主人公的命运和冲突的结局。而且在上面提到的作品中，果戈理从最初就对幻想形象作了改革式的变化。一开始，幻想故事就被固定在某一个时间点上，每一种时间形式——过去和现在——都要与它的系统保持一致。在过去(或久远的过去)这一时间层面上超自然的力量——鬼怪、妖精——还有与他们有罪恶联系的人(这样的人有《圣诞节前夜》里的巴萨夫留克、《可怕的复仇》里的巫师、《肖像》第一版中的高利贷者彼得罗米哈利等等)都是公开地出现。在现在时间层中就不是幻想故事中的人物本身起作用，而施加影响的是他们如今的载体。换句话说，在现实层中形成了一种特殊的——我们似乎可以说是隐蔽式是不明显的幻想的分支体系。它惯用的手法是：巧合和偶然代替了本来轮廓清晰的事件；传言、猜测，有时甚至是小说中人物的梦境等形式取代了真正的消息和叙述者本人的证实等等——总之，不是“超自然力量”本身，而是对他的认识和感受为读者提供了自由解释和理解的空间。这样一来，幻想故事中的环境就在最大限度上与现实中的环境接近了，产生了两种并存的解释——既是幻想的，又完全是现实甚至是“自然科学”的。 ·375

在发展隐蔽幻想系统的过程中，果戈理努力形成全欧洲的、甚至是比欧洲更广(如果回忆华盛顿·欧文和艾德加·坡的幻想作品的话)的艺术发展趋势。对这一趋势形成起最大作用的是霍夫曼，在果戈理的作品中可以看到许多与他的风格类似的东西。在俄国，霍夫曼被认为是“特别神奇的东西”的发明者，是不无原因的，而且对这一现象作出的解释也完全适用于果戈理的隐蔽幻想：“霍夫曼找到了唯一的一条线索，借助它这一因素在今天也许可以形成独特的文学艺术。他的神奇总是有两个方面：一个是纯幻想的；另一个——是现实的……将这两种完全对立的因素调和在一起只有真正的天才才能做到。”(奥多耶夫斯基，《〈俄罗斯之夜〉注释》)调和这两种

因素使得生活本身隐藏的“幻想的”机会全部暴露出来。霍夫曼认为自己的功劳在于把奇怪的事情引入普通的生活中:“要想让完全虚构的(Fabulose[①])东西借助于自己深刻的意义而获得应有的分量,让虚构的东西清晰分明地引入到普通的生活中——这种想法当然是很大胆的,并且据我所知还没有哪一个德国作家能实现它。”这一声明,就本质而言,与果戈理的意见如出一辙。果戈理说:“自然界的法则将会变得越来越脆弱,这样一来,超自然的限度也越来越模糊。也就是说,反基督(相应地,高利贷者彼得罗米哈利就成了幻想形象的载体)就似乎是透过自然而又平常的生活中形成的缝隙而施加其影响的。”在俄国——在某种程度上说是在果戈理之前,或者是与其同时,对不明显(隐蔽的)幻想元素发展的有 A.波戈列斯基、季特·科斯莫克拉托夫(B.季托夫)、奥多耶夫斯基以及别的一些人(有关这一点参见第九章)。

但是,果戈理并没有停留在这一阶段上,他在中篇小说《鼻子》(发表在1836 年普希金主办的《现代人》上)里,提出了一种幻想体系,这在当时的俄国乃至世界文学中是很难找到的。小说完全取消了幻想载体,同时保留了事件的幻想性本身(少校科瓦廖夫的灾难),避免了模棱两可的解释,如同多耶夫斯基指出在霍夫曼(有非自然的解释,同时又有现实的、自然科学的解释)那里——所描写东西都一下子转到另一个层面了:“事实上”都发生了,可又不做解释,又不故弄玄虚,甚至也不再将其复杂化,只不过简单地停留在自己不确定的猜测,奇怪但又感觉很平常的范围里。在这一基础上发展了最为细微的、神秘浪漫主义的、包含了传言和不可靠的随机判断的浪漫主义形式和神奇梦境的讽刺性摹拟(在小说中,单单只留下了对这一形式的暗示:按最初的解释,似乎所有发生的一切都如科瓦廖夫在梦中所见,果戈理却在最后对此予以了否定),而且整个体系,甚至不止如此,浪漫主义幻想的技巧都已达到了一个极其精致的讽刺的地步,达到了 reductio ad absurdum[②] 的形式。正因如此,对其同时代人来说微不足道的果戈理的代表作(正如阿克萨科夫所说,“在这个玩笑中有它的长处,但是它,准确地说,稍显淫秽了些”),从诸多意义上来说,成了他艺术进步的转折点和激励后来作家创作的源泉。

果戈理创作发展的下一个阶段,也是最后的阶段,是摒弃真正意义上的幻想(其中包括摒弃其隐蔽的、含糊不清的形式),广泛发展艺术描写手法,这些艺术表现手法,被正确地称为非幻想主义的表现形式,是一种奇特的

① Fabulose,法语,虚构的,编造的。——译注

② reductio ad absurdum,德语,荒谬的地步。——译注

不寻常的表现形式，这种形式下的故事全部都在日常生活这一个层面展开。再具体一点说，就是奇怪而又不寻常的故事体现在多种相互关联的形式当中——一方面，在塑造这一层中（比较在《伊凡·伊凡诺维奇和伊凡·尼基福罗维奇吵架的故事》中叙述者不合逻辑的语句）；另一方面，在被塑造的一层中。后一层面更为重要：这体现在许多方面，比如奇怪而又不寻常的事物的行为整个的表现体系；物体的外观；动物奇怪的干涉行动（情节）；迷路和混乱；人物奇怪而又出人意料的言行；人物下意识的活动和扮怪相；最后，还有人名的异常。在《伊凡·费多罗维奇·希邦卡……》中，关 ·376 于吵架的小说，以及《旧式地主》中这样的情况随处可见。就举最后一部中的例子：事物奇怪的行为（著名的会唱歌的门），动物奇怪的干涉行动（“灰色小钱包”的返回和逃跑）等等。在以后的创作中，尤其是在《死魂灵》中，我们上面所提到的那些非幻想的幻想，就更加能确定作品的艺术风格。

所有这些明显的转变，当然有其心理因素——一个人成熟的过程，这是每个艺术家都不可避免要经历的道路。歌德在《诗与真》中指出，“对于荒诞的喜爱在每个年轻人身上都表现得很自由，毫无拘束”，“以后，一切都会慢慢走向深刻……”这些话很像果戈理在《作者自白》所承认的“抛开烦恼，臆想出一些可笑的面孔和性格，把他们放入荒诞滑稽的情景中，根本不去考虑，这是为了什么，有什么意义和谁能从中受益。脑子里不想任何问题的年轻时代就这样过去了”。但是，作为更为成熟和思想集中的表现，果戈理的非幻想的幻想作品同时也发挥了深刻的艺术结构功能。公开的幻想似乎已走入了“单调乏味的对生活的本质的争吵”，风俗习惯，人们的行为举止和他们思考和说话的方式之中。

此外正如我们已经说过的，果戈理进步的一个重要因素就是历史主义和历史总结。三十年代初，对历史的研究（果戈理曾经是彼得堡大学的研究生，一直希望能到基辅大学历史教研室去工作）和他的许多艺术构思是并行发展的，这一点证明了他不是突发奇想，而是素有的爱好。果戈理是自己那个时代的儿子，他曾想象着能探寻到看起来纷乱复杂的事件和事实中发展的奥秘，并尽可能地将其发扬光大。从这一点出发就不难理解果戈理想成为一个历史学家的野心以及由此而招致的众多嘲笑：果戈理计划出版不是两卷，就是三卷本的“公共历史和公共地理”，乌克兰历史、世界历史，乃至八卷到九卷本的中世纪历史！在这极度夸张中（唉，最后也没能实现）表达了十八世纪末到十九世纪初浪漫主义和纯哲学的理想主义体系的精神，以及在它的影响下法国的自由历史编纂潮流。果戈理仔细研究了许多历史学家，其中包括梯叶里。他最常阅读的人是瓦尔特·司各特，“这是一个伟大的天才，他的不朽创造涵盖了生活的全部”（《1834 年和 1835 年期

刊文学动态》)。谈到苏格兰长篇小说家作品里包含的丰富的生活,果戈理几乎要将科学—历史领域和艺术领域清楚地划清界限了。对此他有着自己的理由:众所周知,瓦尔特·司各特是如此地接近当时的思想哲学倾向,并且像大多数人那样,他也让自己的长篇小说按历史年代顺序发展。

将科学和艺术紧密联系在一起对历史进行研究,在果戈理的作品中也有所体现,而且几乎是提纲挈领似的:对历史的钻研无论是在鲜明性上,还是给人留下深刻印象方面都不应该逊色于艺术作品,而后者却必须揭开并证明科学著作尚未来得及告知的东西。在果戈理的艺术历史作品中最典型的有两部:一是未完成的戏剧《阿尔弗雷德》(1835);另一个是中篇小说《塔拉斯·布尔巴》(第一版1835年收入《密尔格罗得》;第二版在1842年的《尼古拉·果戈理作品集》中)。而与它们紧密相连的大环境都是果戈理这位历史学家相当感兴趣的:《阿尔弗雷德》的历史背景是西欧的中世纪;《塔拉斯·布尔巴》则是乌克兰的历史。

果戈理的这两部作品都致力于描写民族生活中这样一种状况,即无论其本身有多少的内部矛盾,但仍能在一种信念、一个历史事业的支撑下振奋起来,保持其民族整体的形象。在《阿尔弗雷德》中表现为盎格鲁—萨克逊人在国王阿尔弗雷德的指挥下,同斯堪的那维亚侵略者的斗争;但在这一斗争过程中阿尔弗雷德不得不克服自己周围人的粗野无知、自私自利和勾心斗角,并且设法把同胞们联合成为一个统一的国家。在《塔拉斯·布尔巴》中则体现在乌克兰人同外国人斗争以图建立他们民族的国家,只是后者(如果是按小说第二版的话)对果戈理来说几乎就等同于整个俄罗斯国家,或者准确地说,全俄罗斯民族的潜力("俄罗斯的力量")。基于此,两部小说中都产生了特殊的、庞大的主要人物阵容。阿尔弗雷德身上明显有一个国家改革者的特征,正如车尔尼雪夫斯基推测的那样,是把他和彼得一世进行比较(彼得大帝与阿尔弗雷德之间的相似之处,提示了果戈理对故事情节的选择)。"塔拉斯·布尔巴"同样也是一位民族英雄,"是整个人民生活、一定时代的生活中整个政治社会的代表"(别林斯基)。在这个意义上,果戈理作为历史作家,选择了一条与瓦尔特·司各特不同的途径,在后者作品的舞台上通常都是"中间"人物,他处在斗争的两个阵营中间,并不互相隐瞒斗争的动态,并且制造机会让敌对双方进行接触(比较与瓦尔特传统相近结构的有扎戈斯金的《尤里·米洛斯拉夫斯基》,还有普希金的《上尉的女儿》,其中"中间"人物格里尼奥夫在普加乔夫战役中公开双方的兵力情况)。尽管在《塔拉斯·布尔巴》中(以安德烈为代表)开始已经计划把个人感情与整个人民的命运脱离开来,但是到最后中心人物基本上还是保留了作为民族史诗当中英雄的权利。《塔拉斯·布尔巴》的史诗性——这

里我们需要再一次提到脱离瓦尔特·司各特传统这一点——使果戈理可以忽略历史细节的真实性和年代的准确性，可以把几个时代放到一个时间里去，在一个似乎是历史上的人物身上赋予了几个真实的原型。小说透过“史诗的焦距”去“看”过去，同史诗一样，出现几十年或是几个世纪的“错误”都是无关紧要的，——重要的是，这是过去，这是曾经发生过了的。果戈理的这种方法源于民间诗歌，尤其是乌克兰历史歌谣，其中，据作家说，追究“对战役的日期或详细地点以及可靠报告的记载”毫无意义，但可以“探寻那个世纪的精神，整体和每一个个体的共同特点”（《论小俄罗斯的歌谣》——《小品集》，1835 年）。同时，史诗性又决定了允许受到荷马史诗式叙事的影响，这些在中篇小说第二版中韵律修辞和塑造刻画方面都有鲜明体现。

果戈理的历史主义直接促使他创作《钦差大臣》，一部有着非同一般深度和真正哲学内涵的喜剧（1836 年 4 月 19 日在彼得堡亚历山大剧院首次上演）。按照普希金提供的情节，将 qui pro quo[①] 的永久矛盾和官吏视察（检查）这一地方特有现象结合在一起，果戈理写出了这个剧本，力图最大限度地把一切包括在内，其中剧作者还试图揭示所有事件发生的推动力。“在《钦差大臣》里我决定把俄国所有的愚蠢的东西都聚集在一起……同时把它们嘲笑个够。”（《作者自白》）在我们面前展示的是不多不少的，恰好是人民生活中的一个历史时刻——在这里是现代的某一时刻，是果戈理所处的时代。同时，按照作者的构思，历史的宏大应当体现在尽可能经济、而在戏剧上又可以区分出来的形式当中——历史上的一刻也应该在戏剧中的一刻中体现出来。果戈理从两个方面解决了这一问题——一个是从塑造的对



《钦差大臣》哑场　市长谢普金　小剧院
无名艺术家的一幅画　1842 年

① qui pro quo，拉丁语，张冠李戴，弄错。——译注

象方面(具体在戏剧空间里有直接体现出来的和暗示出来的);再一个就是从大环境方面。果戈理没有采用俄国和西欧戏剧中惯用的将事件聚焦在一个主要人物,一个家庭和一个爱情故事上的方法,而是将社会中的一个集体推到了前台——以恐慌的城市市长为首的官员,他们的妻子和孩子,商人,小市民,宪兵,地主和其他居民(这一结构果戈理在B. B. 卡普尼斯特的《毁谤》中看到了一些类似的现象,只是在这里事件不是局限在"法庭"上,而是在"城市"里)。这样,剧本就有了更大的发挥空间:形式上我们看见的只是一个舞台,而事实上,它包括了每一个与故事结局相关的人,每一个战战兢兢观察事情发展的人,也就是说,实际上是整个"城市"(在第四幕中"全城"的远景瞬间开始变得清晰:继钳工和士兵的寡妇之后出现了一个"穿着粗毛呢大衣"的人,"在他之后的远景中还有一些别的人"——如果当时不把门关上的话,很难说,来看"钦差大臣"的人何时会了)。城市也能作为塑造对象,这为剧作家们提供了一种现成的整体模式,自身等级的固定性和严整性使它更像一些强大的社会联合组织——别的城市(其中包括首都),最后是整个俄罗斯帝国。因为这一点,塑造的宽度和社会评论的力度,直接达到了艺术世界的规模,只是它更像现实世界。俄国文学中这种方法在普希金的《戈留兴诺村的历史》中采用过,随后,从果戈理的《钦差大臣》到赫尔岑的《马里诺夫城的古朴风俗》(《一个青年人的札记》)中,萨尔蒂科夫-谢德林的《一个城市的历史》和高尔基的《奥库洛夫城》及其他作品中都曾采用过,其中还包括普拉托诺夫的《格拉多夫城》,这一手法非常明显,且专门作了强调(《格拉多夫城》——这仿佛是一个建造成方形的"城市")。与此同时,"城市手法"遵循古老的圣徒行传和忏悔回忆录的传统,描述主观环境的发展变化,并完整地概括它,直至任何一个人的"内心世界"(由此可以解释果戈理在《钦差大臣结局》,1846年,发表于1856年)中对戏剧所作的有趣的,但单方面的诠释尝试。而在这两种情况中史诗问题都非常地明显,同时还强调了城市生活的不协调——无论是一个作为人们社会组织的客观的城市,或者是主观的、按照某种形式和范例组织起来的每一个人的内心生活的城市。

378 ·

而在戏剧的大环境方面,其概括性则是通过从城市生活中选取的一个特别时刻:等待和迎接钦差大臣(冒充的)这一途径来达到的,这一时刻确实能一下子("一次把所有人都嘲笑个够")揭开主人公们所有秘密的想法和内心的目的,这个"组合城市"(果戈理在《新喜剧上映后剧院散场》草稿里用的词)生活的所有动力。同时,这一时刻也是普遍性的,因为它触及了所有主人公的利益,于是它就成为整体的形势,果戈理特意拿它和莫勒式的喜剧中的局部形势相对照,于是推出古老的阿提喀喜剧的传统:"在最初

喜剧式社会的、人民的创造中，至少喜剧之父阿里斯托芬是这样说的。后来它走入了以个人因素的峡谷里，引入爱情故事，仍旧是不变的主题。然而，这些最优秀的滑稽者的故事开端是多么的不好，而那些矫揉造作的情人们不牢固的爱情又是多么的一钱不值！”（《剧院散场》）

果戈理又一个摆脱同时代戏剧传统的地方，是把赫列斯塔科夫作为戏剧的主要人物。与以往有意搞阴谋的骗子和滑头不同，喜剧的中心人物，那个微不足道的、“毫无作为的小官吏”，并没有故意将那些官员和居民们引入设计好的圈套里，而是在所有人完全自然的心理反应和行为之中成了“赢家”。赫列斯塔科夫，这个沉浸在自己的谎话里，行为冲动，有时还会“突然”把无法联系在一起的事情联系在一起（“我的观点中的轻松是不同寻常的”），总是容易受到别人的影响，并因此而四处流动，难以觉察出自己的普通人的性格——这里果戈理有世界影响的一项发现（在这之后，还有《死魂灵》中独创的，多个人的性格——马尼洛夫、诺兹德廖夫、乞乞科夫……）。赫列斯塔科夫的性格特点和他被放在中心位置（果戈理强调，赫列斯塔科夫是喜剧中的主人公）决定了阴谋的类型——“海市蜃楼的”错综复杂情节，在这其中人物之间的对抗和他们所做的努力不仅仅不能引出真实的结果，而且明摆着不可能有结果（因为赫列斯塔科夫并不是真的钦差大臣）。喜剧中“海市蜃楼般的”错综复杂的情节恰好印证了上面所说的果戈理创作的整体趋向——评论公开的幻想领域，使其成为风格，并变得更为深刻。《钦差大臣》的喜剧世界里还有一种隐藏的怪诞表达，就是加入了滑稽剧和“粗俗喜剧”的成分（当然，都是适度的），以及最后的“哑场”。

· 379

果戈理的其他喜剧，尽管在涉及面和情景综合方面比不上《钦差大臣》，但在某种意义上也发展和深化了他潜藏的怪诞基础。在《婚事》（写于1833—1841年，发表于1842年）中，就特别突出刻画了“优柔寡断”的未婚夫和他精明强干、据理力争的助手（朋友、仆人及其他人）这样一对传统人物。第一个人物是波得科列辛，第二个是科奇卡列夫，如果说第一个人在与自己有切身利害关系的婚事里“拿不定主意”的话（这样，至少可以理解波得科列辛的反映其行为的答话和接下来的慌乱的准备），那么后者就坚决顽强地表示出对未来婚事毫无兴趣。别林斯基指出，在科奇卡列夫所说的“我为什么操劳、喊叫，连嗓子都嚷得快冒烟了？你们说说，他是我什么人？是我的亲戚吗？而我又是他什么人呢？保姆？大妈？婆婆还是干亲家母？我干嘛为他着急上火？……鬼才知道为什么呢”一番话中包含着“科奇卡列夫性格中所有的秘密”。与以往对与自己有利害关系的事表现出的积极的——自私或无私的关心不同（经典喜剧或轻喜剧中类似的角色，通常都是积极而又英勇的英雄，如斯卡本、克里斯本、费加罗等等），在这里几乎

是反射似的参与，却使科奇卡列夫承受了极度紧张的内心压力，于是乎这份参与就变成了与他休戚相关的担心（在这基础上形成了上面所说的突出强调的滑稽性，尤其是当波得科列辛做出一副仿佛他结婚是为了别的某一个人的样子，而科奇卡列夫跟他谈话时，则表现的似乎是在谈自己的婚事："……现在我就要跪下了！我一生也不会忘记你的帮助……"）事情最终也没有一个结局——做媒成功或者说是结成婚，喜剧又是无果而终：事情被破坏了，而且又是以一种突如其来的、出人意料的方式（新郎倌跳窗而逃），这样一来，要想再回到最初的状态几乎是不可能的。这是果戈理戏剧共有的特点（除了《钦差大臣》和《婚事》外，还有被称为以"愚弄人的骗子"为结尾的《玩牌的人》）：所有人物都在自己的位置上，回到最初状态——再一次迎接钦差大臣，重新提亲或是重新玩牌，似乎什么都没有发生；而事实上，在故事进行过程当中就已经出现了不正确和不合逻辑的事，于是再想返回最初的圈子里已经是不可能的了。这样，就可以解释《钦差大臣》结尾的"哑场"，还有《婚事》和《玩牌的人》中似乎是被省略掉的（《婚事》中当波得科列辛跳窗逃走后，新娘子"一下子跳起来，两手举起一拍"；《玩牌的人》中，当伊哈列夫识破阴谋后，"疲惫不堪地倒在椅子上"）。

果戈理的戏剧艺术——在他生前几乎不出名，或者准确地说，刚刚开始在国外享有声誉——客观上成为世界艺术发展中重要而又独树一帜的一个环节。从清晰的舞台画面中，甚至是仅仅对单个的地点和时间的观察上（在《钦差大臣》中），都能感受到古典主义戏剧的影响；但同时，果戈理又在旧传统中创新，在已知中寻找未知。其中最重要的当数果戈理同非源自表面戏剧效果、而以出人意料表现性格潜在特征的心理喜剧效果的莫里哀传统之间的相互影响。果戈理把这个元素同俄罗斯民族的特有元素结合起来（"上帝保佑，赐给我们俄罗斯人，赐给我们自己人，自己的骗子，自己的怪人！"——《1836 年的彼得堡札记》，1837 年）；但是他又摆脱莫里哀的影响，把民族性格和人物的时代特征放在现代环境和"背景"之下（用"钦差大臣情节故事"代替了恋人之间巧妙的小把戏）。与此同时，从"幻景般的"阴谋、滑稽的细节、"哑场"的设计里都可以感觉到是浪漫主义戏剧艺术和有着几百年传统的民间戏剧，包括从果戈理童年就有印象的乌克兰傀儡戏和意大利面具喜剧到古老的阿提喀喜剧共同作用的结果。

从 1835 年秋果戈理开始着手写作《死魂灵》，题材同样是普希金提供给他的。这成为作家在国外——从 1836 年 6 月开始——尤其是生命结束前的时间里主要的创作活动（第一卷问世于 1842 年；保留下来的第二卷的手稿发表于死后的 1855 年）。《死魂灵》是唯一一部作者将其与自己在世界文坛上的地位联系起来的作品，该书和他在此之前的作品之间的对比，就

如同《堂·吉诃德》和塞万提斯的其他的“中篇小说”之间的一样(参见果戈理的《作者自白》)。

果戈理的艺术思维中一直刻意追求的普遍性原则,这在《死魂灵》里有了新的形式。“我想在这部长篇小说中哪怕是从一个侧面展现出整个俄罗斯”(摘自1835年10月7日致普希金信)。从艺术对象方面来说,素材的选取类似于我们熟悉的《钦差大臣》中的社会批评目标(“把俄国最愚蠢的东西收罗在一起”),但从实现素材的时间和空间上就已经感觉到转变:从“一个侧面”表现某一件事——而不是“在一件事中展示全部”;史诗般的远景替代了戏剧中具体的某一时刻。除此之外,创作开始后不久果戈理就拓宽了最初的目标:由“从一个侧面”塑造改变为“全面的描绘”,“其中应该已经不仅仅只有被嘲笑的对象了”。史诗后面的几卷——第二卷和第三卷,主要是第三卷最终推动了这一目标的实现,——而事实上在第一卷中我们就感觉到了它的存在(在热情洋溢的抒情笔调里,还有在对事件后来发展的叙述言语中的暗示和预料里)。所有这一切在作者对体裁的确定变更里反映得一清二楚:作者推翻了最初的“长篇小说”的名称,因为敏锐地感觉到这个东西不像已经确定了的散文体裁(“我现在写的这个东西……既不像中篇小说,也不像长篇小说”),于是乎最后确定为纯诗歌的诗体(史诗)。这一决定更像是受了普希金的启发,力求从反面确定作品的辩证性和一致性(《叶甫盖尼·奥涅金》——长篇小说,不是散文体;《死魂灵》——史诗,不是诗体)。

“史诗”这一名称原来是用来区别于那些大篇幅的俄罗斯散文——历史的、说教的、讽刺的长篇小说。在果戈理的这部长篇中却没有那些无足轻重的讽刺,单纯幼稚的道德说教,好心的人们对有罪的人的感化(与长篇小说中描写的正面人物不相同的是第十一章中著名的一节:“……最后,终于该让贫穷善良的人休息了……因为善良的人被送到了工作的场地”)。但同时,“史诗”这一名称也与西方当时正在形成的现实主义长篇小说区别开来(巴尔扎克、狄更斯等),而它们的命运是《死魂灵》的作者所熟知的:巴尔扎克在俄国很早就已经被翻译出版和讨论研究,可以说是在本国文学中已经根深蒂固。至于说到狄更斯,则在Ф. И. 布斯拉耶夫的回忆录里记载了果戈理在创作史诗最紧张的时候——1840—1841年冬天对他表示的浓厚兴趣,而且,应该补充的一点是——当时的俄国对英国作家知道得还不多。

将《死魂灵》和正在形成的西欧现实主义长篇小说进行客观对比,是一件相当复杂的事。最新的研究在它们之中找到了越来越多的相似之处——对日常生活、家庭陈设和服装的详细描写;对反道德和犯罪题材的偏爱(比如,乞乞科夫的投机勾当和巴尔扎克、狄更斯、捷克列伊笔下众多

的罪恶和阴谋)等等。这些相似之处都证明了十九世纪欧洲现实主义长篇小说所走的共同道路,但同时,在本身的艺术构筑和主要的结构原则上《死魂灵》表现出了本质上的(应该认为是完全自觉的)区别。这主要反映在它宏伟的全景上。它不是一部"长篇家庭故事",也不是诸多个人命运以及它们之间、它们和历史背景以及整个中心社会的机制之间的相互关系的精巧组合——一句话,不是组合而是线形的构造——借助主人公的一系列活动——合乎逻辑地展示这个整体,先是从一个"侧面",接着是另一个"侧面"。

381·

在寻找新的区别于当代西欧长篇小说元素的过程中,果戈理表现出了对过去传统的关注。在《死魂灵》的草稿里,作者说他在写稿子的时候,从悬挂于面前的"莎士比亚、阿里奥斯托、菲尔丁、塞万提斯、普希金"的肖像中获得灵感,他们笔下反映出的自然就是它本来的模样,而不像有些人完全根据自己的喜好随兴而来。除了遵从普遍的美学原则外(毫不隐瞒地说),《死魂灵》的作者从上面的大部分人中得到了体裁和结构上的具体启发,这主要是指阿里奥斯托、塞万提斯和菲尔丁等。果戈理在四十年代中期的其他文献中也有所提及(《俄国青年文艺教材》)。这是一本探讨"小史诗"特点的书(顺便说一句,菲尔丁只是在草稿里提到)。

果戈理在与真正的"史诗"作比较时认为"小史诗"这一体裁是它的历史延续。真正史诗的特性是"全世界性的",它反映了"整个时代";史诗中活跃着的"不止是一种人,而是整个人民,有时甚至是许多国家的人民","从中选取最重要的人作为英雄"。史诗——具体是指《伊利亚特》和《奥德赛》——只能出现在古代,在"新世纪"是无法再现的。"新世纪"里出现了"小史诗",其中没有"世界性",也没有起重大作用的英雄,但保留了"由诸多个别现象构成的完整史诗规模"。作者带领主人公"渡过无数险情和巨变",是为了展示一幅生动的、主人公所处时代的风俗特征画面,展示画面中所能涵盖到的土地及其充满的缺陷弊端、营私舞弊,以及所有能引起现代观察者们关注的重要东西。毫无疑问,上述评价在一定程度上也反映了《死魂灵》的特征。只是不能将这些相同之处绝对化,而摒弃其中的历史距离,以及基于此而作出的体裁修正,这使果戈理同时成为理论家和《死魂灵》的作者。

果戈理确信,从"史诗"下降到一种小史诗,是由于时代的改变和一定历史时期的特征所造成的。史诗之所以具有"全世界性",是因为古希腊人代表了全人类发展的一个特定时刻。而在"新世纪",具体也就是指文艺复兴时期,社会发展呈分散趋势,没有一个国家的人民能代表整个人类,但是却保留了"完整的史诗规模"。在每个意义上都是这样的吗?仅仅是在"史

诗”超出民族界限的意义上。“阿里奥斯托对一段时间里人们都热衷的惊险神奇故事，表现出了超乎寻常的热情，而塞万提斯则嘲笑那些人对惊险故事的爱好……而当时他们周围的时代已经改变了。”这里应注意，果戈理运用了“时代”、“世纪”这样的范畴。

但时代是朝前发展的，很难说在十九世纪就可以再恢复“小史诗”形式。新的、未知的史诗体裁和“小史诗”之间的相互关系就如同真正的史诗和现在史诗之间的相互关系一样。社会发展越来越分散，现在果戈理既用时代、世纪作为测量的基础，更用民族的眼光——就是整个俄罗斯眼光看待事物。果戈理之所以删去了菲尔丁的例子，可能是因为他认为，他的长篇小说与塞万提斯和阿里奥斯托相比属于另一个历史时代的，反映的已经不是时代精神，而是民族和国家的精神（尽管正是在这一点上菲尔丁能真正刺激《死魂灵》的作者）。

如同创作现代戏剧时抛开新的“崇高喜剧”而赞同古老的阿提喀喜剧一样，果戈理在构思现代形式的史诗时，也没有去涉及现代长篇小说的传统，而是在更为陈旧的模式中寻找刺激因素。但是在这两种情况下他都不想再现传统，而是将其现实化，把它与现代的结构、“计划”结合起来。我们下面可以看一下从《钦差大臣》以来的变化：在《钦差大臣》中民族色彩还没有那么突出，还是近似于全人类的“模式”。果戈理作品的重心被转移到全民族、全俄罗斯，是在创作《死魂灵》阶段（试比较《作者自白》中的语句：长诗中“主要展示”的东西中应该既包括“崇高的”，也包括“低下的”、“俄罗斯自然的特点”；由具体的民族的宗旨流露出的基本抒情情节：关于俄罗斯——三套车、俄国语言和俄国人“善于交往”的著名怪论等等）。这里当然也不排除全人类这个重心，只不过是通过民族的、全俄罗斯的东西来表达的。 ·382

对旧的史诗传统的加工，要求磨掉一些棱角，用果戈理的说法，就是把它“修饰得更加完整”。在《死魂灵》的作者看来，那种穿插无数情节，其相互联系只是表面的，而联系不牢固的长篇小说赤裸的背景描写是不够好的（其中也包括骗子故事，它的传统在果戈理的史诗中是按自己的理解表达出来的，尤其是从道德的观点上选择乞乞科夫作为卑鄙的主人公）。基于此，一方面，把戏剧中的“编造的开端”、高潮、结局以及围绕着一件中心故事——乞乞科夫的投机勾当而出现的一群人等因素加入到史诗中（第一卷就是这样组织的）；另一方面，寻找用于连接各部分材料的情节外的、有象征—联想意义的和哲学的因素，其中最主要的因素当然要与文中的对立——“死了的”和活着的农奴紧密相连。

“死魂灵”这一概念之所以在史诗中有不同的理解，并且经常会从一个意思层面转到另一个（死魂灵既可以说是死了的农奴，又可以理解为灵魂



第一次出版的《死魂灵》的石印封面 1842年按照果戈理的图画制作

已经死亡了的地主和官吏),从情节层转到修辞层(购买死了的农奴和把死亡视为活着的人的性格特征),最后,从直义到转义和象征意义,就是因为,与之相连的是一个整体的概念。人类灵魂死亡的概念对于果戈理时代及后来的俄国(甚至于全世界)生活都是作为一种对假想中的重生的热切期待。继写史诗过程中戏剧性和折磨人的经历,第二卷的创作及第三卷的构思过程中都经历了一段将这一设想转化为运用现代素材的土壤,并将其体现于具体的人的命运和灵魂发展最关键的阶段之中。由于这一构思分三部分完成,于是就设定了从低级素材向更重要、更有意义的素材的转变,因此在第二卷中"人物性格就高于前面的",而对中心人物的再教育本身也转变为"灵魂的历程",对于《死魂灵》的作者,但丁式传统从一开始就起到特殊作用。这样就不难理解,为什么果戈理在创作《死魂灵》时,对《神曲》表现出很浓的兴趣。总的来说,但丁的史诗作为艺术的总结和综合艺术画面的典范,不仅引起果戈理的兴趣,可以说,也引起巴尔扎克的巨大关注。但是,

如果说巴尔扎克的《人间喜剧》(与《神曲》类似)应当是由一系列相对独立的组成部分构成,那么果戈理则打算在统一的、严格组织的叙事类作品范围内实现现代艺术的综合。

作家由空想向现实生活转变,以现代素材作为土壤的努力,清楚地体现在《与友人书简选》(发表于 1847 年)——一本无论是思想,还是创作手法都十分复杂的书:深刻的文学美学分析和评论与社会政论,常常是带有偏见的社会政论混合在一起。果戈理从现存的封建农奴关系的保守思想出发,这引起了许多当代人的驳斥,首见于别林斯基著名的萨尔茨布龙信件(1847 年 6 月 15 日)。"俄国目前最现实、最迫切的民族问题",别林斯基写道,"是消灭农奴制,解除肉体折磨,尽可能地推行和严格执行已有的法律。"同时,从自己的立场出发,果戈理又为社会关系的人文化辩护,他尖刻地批评了官吏们的肆意妄为,贪污受贿,沙皇政府对社会福利的冷漠态度,幼稚地假想,在这种状况下仍旧可以保留,甚至是加固俄国的社会体制。果戈理的教育、劝说、呼吁,甚至恳求——并通过这一多种多样的声调迸发出一个揭发者的声音,于是出现了一个时隐时现的、概括了多数鄙俗和空虚人的、在先前作家的作品中罕见的形象:"……生活变得越来越冷酷无情;一切都是那么渺小和微不足道,一个代表了所有人的伟大的空虚形象正日益飞速成长,就要变得无法测量。四处寂静萧瑟,遍地坟墓。上帝啊!你的世界正在变得空虚和恐怖!"

果戈理在世时,他的作品就已经开始在海外文学中传播。三十年代末《狂人日记》和《旧式地主》就已有了德语版,《塔拉斯·布尔巴》已被译为捷克语。四十年代则相继出版了法语、丹麦语、塞尔维亚语及新的德语和捷克语译本。1846 年出现了第一本《钦差大臣》(波兰语)和《死魂灵》(德语)译文。果戈理去世前夕,他的大部分作品已用多种欧洲文字问世。一时激起了许多著名的欧洲文坛代表的极大关注。狄更斯则是通过 1845 年由屠格涅夫和 C. A. 格杰奥诺夫翻译的法语译本了解他的作品。1845 年圣-皮韦撰写了一篇称赞性的文章(在《Revue des Deux Mondes》[1];果戈理正巧也知道这篇文章)。1850 年,多次听说果戈理的亨利·海涅请求给他邮寄这位俄国作家的作品。1851 年普罗斯佩·梅里美(在《Revue des Deux Mondes》上)刊登了一篇评论果戈理的长文。他指出,《死魂灵》的作者有资格获得"最出色的英国幽默大师荣誉"。但是所有的这些同今天全世界对他的赞誉比起来,还要差得多得多。转折开始于十九世纪末二十世纪初。

① 《两个世界杂志》,法语。——译注

1909年梅尔基奥尔·德奥盖说道:"我们的梅里美将果戈理比作英国的幽默大师;而对他应该有更高的评价,距不朽的塞万提斯不远……与塞万提斯一样,果戈理向本国的纯民族画面里添加了如此广阔、如此深远的人的意义,这些形象能令一切有人存在的地方的心灵受到震撼。"这如同对梅里美的回答。从这时起,果戈理开始成为世界艺术发展中一位具有日益增强的重要影响力的伟人,他创作中深刻的哲学潜力也逐渐得到承认……只是这一过程已远远超出了本卷编年体的范围。

从果戈理初涉文坛起,他在俄国文学中所起的巨大作用就开始被感知。下面是按年代顺序,对果戈理第一部中篇小说所作的第一个回应:1831年9月23日,B. 奥多耶夫斯基在给A. 科舍廖夫的信中这样评论《夜话》:"你无法想象出,他的中篇小说无论是在创作想象还是在讲述方法,以及文体风格方面,都要高于在此之前出版的冠以俄国长篇小说之名的作品。"两部小说集《密尔格罗得》和《小品集》问世后,果戈理被别林斯基称赞为"文坛盟主,诗人领袖"。就在果戈理去世后不久,车尔尼雪夫斯基又一次郑重而又确实地重申了这一思想:"……世界已经很久没有出现像果戈理对俄国对自己的人民那样重要的作家了。"(《果戈理时期俄国文学概述》)

果戈理对俄罗斯,对俄国文学的特殊意义是极其深邃久远的,只有慢慢地,随着时间的流逝才能逐渐体会到它不同的深度。对果戈理直接的继承者,所谓"自然派"的代表来说,最重要的意义是:他诗学中反浪漫主义的潮流和对庸俗生活的揭露("庸俗人的庸俗生活"),社会和政治批评的主题,打破一切题材限制,确立社会和民族普遍性的宗旨,从分析的角度为其赋予了程序性,以及人文化地加工润色"小人物"题材。此外,还为自然派潜

在地留下了各式各样的果戈理诗学式的怪诞—幻想线索以及与此相关的——他世界中的总体概念。果戈理创作所产生的更深层的积极影响,在时间上是超前的——这一进程甚至超越本卷的年代范围。

别林斯基写道:"'自然派'的确源自果戈理,缺了他就不可能出现。"(《答〈莫斯科人〉》)从果戈理的学生对自己导师的继承和复杂的态度上,我们可以看出自然派作为俄国现实主义新阶段的独特之处。

13. 自然派

十九世纪四十年代和五十年代初的文学图景可谓色彩纷呈,形式多样。四十年代初还在沿袭着巴拉廷斯基的活动,四十年代末五十年代初已经开始发展丘特切夫的积极诗学。四十年代茹科夫斯基翻译了《奥德赛》(1842—1849),因此,俄国读者在二十年后有幸读到了荷马第二部长诗的

完整译本。其时，茹科夫斯基还完成了自己开始于1831年的童话集：他最优秀的作品之一，以俄罗斯寓言为题材的《伊凡王子和灰狼》得以问世(1845)。所有这一切不仅丰富了艺术生活的整体画面，同时也蕴含了后来的发展前景。

但是，这段时间起着决定作用的还是冠以"自然派"之名的那些作品。"'自然派'现在已成为俄国文学的主流"——别林斯基在《1847年俄国文学一瞥》一文中断言。

"自然派"发展初期有一些有趣的文学历史怪论。为什么布尔加林(正是他在1846年《北方蜜蜂》杂志的一篇小品文中为新文学现象"自然派"举行了洗礼)作品中骂人的语句刹那间在现代人口中流传，并且成为美好的口号、召唤的咒语，甚至到了后来竟然成了文学术语？因为这些话源于对新流派——自然的、自然派的理解。这一流派最早的作品之一是《我们的，俄国人从自然临摹下来的》(1841)，而且前言的作者还劝说作家们坚持自己想做的事，并补充说："广袤无垠的俄罗斯是多么的美丽神奇、独具风格——就在原地，直接从大自然中临摹下来岂不更好吗？""临摹"一词，在此之前的五到十年里一直被认为是对艺术家的侮辱("他不是创作者，而是临摹匠"——这种情况下评论界通常会这样说)，而现在对于自然派的代表们来说，已经不会觉得有丝毫的冒犯了。"实物临摹"被认为是与好的、高品位的作品一样值得骄傲的评价，已经被看作是跟得上时代脚步的艺术家的一个特点，对"社会风情特写"(后面我们还会专门涉及这个体裁)的作者来说更为重要。

同时改变的还有对文化和艺术工作者创作技巧，准确地说，是对他各个阶段的价值进行对比的理解。以往，首先考虑的是创造和革新——幻想和艺术发明活动的元素。打草稿、准备材料以及细致而又耐心的工作，当然也是一个方面，但都是很含蓄地提到，或者有时根本不提。但自然派的作者们却将艺术工作者作品的草稿一面推到了首位：对于他们来说，这不仅是不可缺少的，而且甚至能决定创作的纲领性的元素。例如，在决定描述一个大城市的生活时，艺术工作者们应该做些什么？《俄国残疾人》杂志中一篇名为《杂志的标记》(1844)的作者(可能是别林斯基)问道。他应该"看到城市最偏僻的角落，四处打听、发现，多方询问、对比，走进各个层次和地位的人的社会中，清楚了解这个或那个黑暗的街道里住着的居民的生活习惯和方式"。事实上，这些作者们就是这样做的。Д. В. 格里戈罗维奇还保留着当时写作《彼得堡流浪乐师》时的记忆："大约两个星期我整日在亚切斯卡的三条街道上徘徊，当时那里住的大部分是乐师，我同他们交谈，走进他们的贫民窟里，记录下看到和听到的每一个细节。"

再回到新的艺术现象的标志上来。应该指出的是,这里隐含的讽刺,看起来并不是针对修饰语"自然的",而是与其搭配的词"流派"。自然的——突然间成了流派了!这个不太合法的,尚且处于从属地位的学说竟然要从事高层次的美学活动!但对自然派的拥护者来说,这样的讽刺已经不再起作用或者根本就感觉不到了:他们确实是在努力创造一种有美学意义的,主要是针对自己时代的文学潮流,并且他们成功了。

385·

自然派为文学历史学家们提供了能与国外和欧洲材料相对比的材料。的确,它们之间的相似之处在一些相对不太重要的文学领域有所体现——所谓"类型特写","特写体裁"。但这里所说的"不太重要"只是从艺术的深度和持久性上的理解(《平凡的故事》和《谁之罪》至今仍在流传,而"特写"的绝大多数都已经被彻底遗忘了),从历史文学特点意义上看,就正好相反,因为正是"生活风情小说"最明显、最典型地表现出了新的文学现象的基本轮廓。

生活风情小说传统,众所周知,产生于欧洲一些国家。最早大概还是在十七世纪的西班牙,后来在英国(道德说教类特写《Spectatora》[1]和十八世纪的一些讽刺杂志,后来萨克雷的《名利场》,1846—1847 年及其他),德国要少一点;规模最大、最完整的是在法国。法国——如果可以这么说的话,是产生经典"社会风情特色"的国家;它作为先例,刺激了别国的文学,其中包括俄国。当然,对于俄国的"社会风情特色"来说,其基础主要还是本国作家奠定的,但这个准备是缓慢的,很不专业的:普希金和果戈理都没有研究过真正的"社会风情特写"这一体裁;不论是 M. П. 波戈金的《乞丐》,还是 H. A. 波列伏依的《一个俄国士兵的故事》,尽管它们预示了自然派的美学原则(见第九编),都没有形成"类型特写";像布尔加林之类作家取得的成绩也微不足道,而最主要的是——仍旧是传统的(道德说教,平衡罪恶与善行)。"社会风情特写"蓬勃发展是在四十年代,它摆脱了法国的影响,这在一系列与西方对应的作品中得到了证实。例如,《法国人的真正面目》(《Les français peints par eux-mêmes》[2]一至九卷,1840—1842 年)在俄罗斯文学上就有我们已经知道的对应品——《我们的,俄国人临摹下来的》(一至十四卷,1841—1842 年)。

据统计,俄国的"社会风情特写"在数量上远远落后于法国(据 A. Г. 蔡特林的研究):与拥有二万二千七百订户的《法国人的真面目》相比,类

① Spectatora,德语,旁观者,目击者。——译注

② Les français peints par eux-mêmes,法语,法国人的真面目。——译注

似的出版物《我们的，俄国人临摹下来的》只有八百个。在体裁特点和手法上也有一些区别：俄国文学，看起来是不知道在法国盛行的讽刺摹拟，是戏谑性的“风情”（“糖果特写”和“香槟特写”，据 И. Y. 彼得斯研究）。但即便有这些不同，“风情”作为一种超出体裁范围以外的现象，也有一些共同特点。

“……你既然是特写，就应该表现出我们内心生活历程……”涅克拉索夫在为《彼得堡故事》（第一部分）写书评时这样说。“社会风情特写”——就是内心的、隐秘的、在日常生活和习惯中不流露出的东西的同义词。“社会风情特写”——就是真实的自然，在观察者面前揭开自己的面纱。在以前的艺术家们提出应当塑造某些意犹未尽、寓意深刻的形象，并且认为他们从本质上说更接近真理的地方，“社会风情特写”则要求清清楚楚、完完整整——至少，在所选的主题范围内。以下对 B. И. 达利（1801—1872）和果戈理的对比可以解释清楚这个差别。

达利的《一个人的生活，或是沿涅瓦大街散步》（1843）很明显是受到了《涅瓦大街》的启发。对果戈理的参阅从第一页就开始了，但这个参阅是有争议的：是“另一个”，也就是说，果戈理已经展现了涅瓦大街这个“世界”，而这“不是我要对大家说的：让我告诉你们，对单个人来说，整个世界是怎样局限在涅瓦大街之内”。

果戈理展示了涅瓦大街的一副神秘幻象：成千上万人，代表首都各个不同的领域和群体的居民暂时来到这里，然后又消失不见；他们从哪里来，到哪里去——都不得而知。达利则选择了另一个视角：不是人群在眼前的晃动和言犹未尽，而是集中在一个人——一个小职员奥西普·伊凡诺维奇的身上，几乎介绍了他所有的一切，从出生到死亡——换句话说，从他在涅瓦大街上出现到从首都的主街道离去。

“社会生活风情特写”——从理想上——是追求完整性和结局性的，对事情作有始有终的交代。“类型特写”的作者总是清楚地意识到自己要研究什么，并且在什么范围内；这样看起来，确定“研究对象”——就是他的第 ·386 一个（即便是不明显的）脑力活动。我们称这一现象为局部定位，顾名思义就是有目的地集中描写所选取的生活区域。局部定位并不意味着不强调内部和外部，必然和偶然之间的区分，也就是说，同样重视概括性的问题。只不过这里所概括的是上面我们提到的现象或对象。“写生画家”绘出各个类型，“而刻画每个类型的本质关键在于，比如说，要想塑造运水工，不是单单只塑造一个运水工，而是把所有运水工的特点在一个人身上表现出来”，别林斯基在为《我们的，俄国人临摹下来的》（1841）写的评论中写道。我们发现：在一个运水工身上包含了“所有”的运水工，而不是典型人的一般性

特征。如果想把果戈理的皮罗戈夫、阿卡基·阿卡基耶维奇、赫列斯塔科夫和乞乞科夫归在一定职业和阶层地位里就未免过分牵强。“社会风情特写”就是以职业和地位来区分人的种类和品类。

人种(或者准确地说,人的各个种类)这个概念,以及由此延伸出的生物学联想,对它的自然科学的研究和总结已被四十年代的现实主义作家引入文学意识当中。“人类社会能否在他的活动范围里创造出如同动物世界里一样形形色色的种类呢？……如果能够尝试在一本书里展现整个动物世界,从而创造出令人震惊的著作的话,为什么不能创作出类似描写人类社会的作品呢?”——巴尔扎克在《人间喜剧》的前言中写道。这也说明了四十年代以及后来的一些年的伟大文学与“社会风情特写”之间并非壁垒森严,而是经历了这一流派并且汲取了它的一些特点。

在局部定位这一现象中我们还能划分出几个种类和分支。最常见的就是从上面我们已经清楚的那一种：它建立在对某一社会、职业、群体特征的描写的基础之上。巴尔扎克有类型特写《女缝纫工》(1831)、《银行家》(1831)、《外省人》(1831)、《食利者集》(1844)等等。《我们的,俄国人临摹下来的》第一版(1841)提出创作类型特写集《运水工》、《小姐》、《军官》、《棺材匠》、《保姆》、《巫医》和《乌拉尔哥萨克》,绝大多数都属于社会、职业及其他类型的定位。但这些类型本身也可以再划分：这就有了品类、职业和阶层。

局部定位还可以是对某一特定地点——城市里的某一个区、社会机构进行描述,在这些地方你可以见到各种类型的人。在法国最能体现这类定位的是巴尔扎克的《巴黎街心花园的历史和场景》(1844)。在俄国属于这类定位的有别林斯基的《亚历山大剧院》(1845),A. Я. 库利奇兹基的《公共马车》(1845)(巴尔扎克也有《驿车出发》(1832);“社会风情特写”对“交通工具”感兴趣是可以理解的,因为正是它们使各种各样的人得以会面和交往,在迅速变换的形式中发现各个群体的居民风俗习惯),如涅克拉索夫的《彼得堡的角落》(1845)、奥斯特罗夫斯基的《莫斯科河南岸市区居民见闻》(1847)、И. Т. 科科列夫《莫斯科市场》(约 1848 年)。

最后,第三种局部定位是在对某一个风俗、习惯或传统的描述的基础上发展起来的,这使作家能够走“直接的通道”,也就是说,透过一个视角观察社会。最爱用这种手法的是 И. Т. 科科列夫(1826—1853)。他的类型特写有《莫斯科茶》(1848)、《莫斯科婚礼》(1848)、《星期日集》(1849)——讲述莫斯科各个区域的人如何度过星期日(巴尔扎克有类似的作品：《星期日》(1831),描写“假装虔诚的女信徒”、“大学生”、“小业主”、“资产者”和其他巴黎居民如何庆祝节日的)。

“社会风情特色”还致力于追求汇集编成系列文集和丛书。把小形象汇集成大形象，这样一来，巴黎就成为一个包含无数个法国“被描写者”的巨大形象。在俄国文学中对这个例子的反应是责备或是受到刺激。“难道说，彼得堡，至少是对我们来说，还比不上巴黎对法国人而言更有趣吗?”——《杂志的标记》的作者在1844年写道。几乎与此同时，屠格涅夫草拟了一份“题材”目录，证明了建立彼得堡形象集的思想已经日臻成熟。屠格涅夫没有实现自己的这一构想，但是在1845年，著名的《彼得堡故事》问世，书名本身就已经说明了意义、规模，还有体裁(除了上面提到的《彼得堡流浪乐师》和《彼得堡的角落》，书中还收入了达利的《彼得堡的清洁工》、格列比翁卡的《彼得堡的一边》和别林斯基的《彼得堡和莫斯科》。

这本以彼得堡为题材的书，其趣味还在于，这是一部类似《巴黎，或是一百零一本书》、《巴黎魔鬼》和其他一些诸如此类的集体“类型特写”。集体性产生于局部定位的性质：描写相同生活地区的作品被联合成一个整体，超越各个创作者个人的差异。鉴于此涅克拉索夫在为《彼得堡故事》所作的书评中，恰如其分地说出了“文学工作者系”这一词：“……你的文学工作者系应该齐心协力，沿同一方向朝一个不变的目标奋斗。”类型特写书籍“一致性”的级别已超过了杂志：后来同一派别文学工作者们结合在一起，第一级——首先是同一方向，同一主题；甚至是同一形象。

· 387

在理想上这种形式追求的规模如此宏大，甚至超越了莫斯科和彼得堡。别林斯基幻想着在文学中印上“无边无垠、丰富多彩的俄罗斯，包含了众多气候、民族和种族，无数信仰和风俗……”的烙印。这一愿望在《彼得堡故



科洛姆纳城

木刻画 B.别尔纳茨基 十九世纪上半叶

事》前言中作为一种特别的、对整个俄国文学工作者"系"来说，是一种最大的体系被提了出来。

自然派在很大程度上拓宽了塑造对象的范围，消除了横亘于文学之上的无形的一系列禁忌。手艺人、乞丐、小偷、妓女，更不用说小职员和农村穷人的世界都能作为文艺素材。这里想强调的并不是众多新的人物类型的出现（尽管在某种程度上是的），而是对所有素材一视同仁。在以前被认为是例外和异物的，如今已成为了规律和法则。

文艺素材的拓宽过程，经艺术家们用垂直和平行的线条绘出的图形字母交错的表的演示就更加清楚了。我们已经看见，达利《一个人的生活……》中主人公命运就有此形式的投影：他所处的每一种状况都体现在涅瓦大街一定的地点上。在特意设置的空间里主人公从涅瓦大街"右边的贫民区"搬到了"左边的贵族居住区"，以此制造故事末尾的"再度贫穷，直至进入涅瓦大街的坟墓"的效果。

除平行方式外，自然派还采用另一种垂直的方法。我们现在谈一谈四十年代文学中流行的（且不仅仅在俄国流行的）垂直分割高层大楼的手法。法语文集《巴黎恶魔》中刊出了铅笔画"类型特写"《1845 年 1 月 1 日分割巴黎大楼，巴黎世界的五层楼》（画家别尔塔利和拉维耶利作）。我们类似于此的早期构想（很遗憾，没有实现）——是《三卢布，或是三层文选》。鲁多伊·潘科（果戈理）在这里被描写成了亭子间，戈莫则耶克（B. 奥多耶夫斯基）——是客厅，别尔金（普希金）——是地窖。Я. П. 布特科夫（约 1820—1857 年）的《彼得堡顶峰》（1845—1846）实现了这一构想，但作了本质修改。书的序言中给首都大楼作了分割，确定了三层："下层"、"中层"和"上层"。然后突然笔锋一转，并且永久地把注意力转向了最后一层："这里起作用的是一些特殊的人，也许，彼得堡并不知道他们，这些人组成的不是社会，而是人群。"作者的目光垂直移动（自下而上），揭开了文学中不为人知的有着自己居民、传统、生活经验以及其他一些特点的地区。

在心理和道德方面，自然派极力展现其钟爱的、带有遗毒残余的、充满矛盾和弊端恶习的一类人。拒绝美学主义，常常还伴随着对低层次的"生活内容"的描述：确立了对毫不掩饰的、不加润色的、文理不通顺的"肮脏的"事实的崇拜。屠格涅夫对达利说："俄国人看他的东西感到很痛心——但俄国人很喜欢他……"这一怪论表达了达利和许多别的自然派作家的倾向——带着对自己主人公无比喜爱的心情谈起他们"全部的真实"。这一倾向，顺便说一句，并不只是在派别范围内。"人"与"自然"的矛盾，对某个最初的、未遭破坏的、还没有因周围的影响而变形的人类自然的探究，经常会

导致一些独具匠心的分层式描写：一方面，是干巴巴的、毫无感情的记叙；另一方面，在此记叙上又笼罩着一层多情而感伤的基调（格里戈里耶夫使用“感伤自然主义”一词）。

人类自然的概念逐渐如人种的概念一般，成为自然派哲学的典型特征，但是它们之间的相互作用并非那么和谐，揭示了所有流派共有的内在的动态过程和冲突。因为“人种”这一范畴本身就需要多种多样（社会，按巴尔扎克的话说，创造同动物界一样多种类的人），而“人类自然”的范畴则要求统一，对于后者——相同重于差异。前者的存在有利于促进产生各式各样、互不相同的个性，但同时也不自觉地导致他们的麻木僵化和坏死（因为他们共有的东西——人类灵魂被排除在各个类别之外）。第二个范畴则使统一的、有着相同意义的人类主体形象生动起来，只是同时也会令其单调和中和（在某种程度上使借助于上面提到的感伤模式）。两种潮流共同作用，有时甚至会出现在一种现象范围内使整个自然派的面貌复杂化，或者发生戏剧性的变化。

还应该说的是，对于自然派来说，人的社会地位是一个在美学上有着重要意义的因素。人的官职地位越低，嘲笑和讽刺性的夸张就越适合他，其中还包括使用动物式摹拟。在受压榨和迫害状况下，即使不考虑外部压力，人的本性也会暴露得更清楚——对这一点，自然派的作家们（陀思妥耶夫斯基之前）曾就果戈理的《外套》私下里作过争论。这里如果触及女性在社会中所处的不平等的、侮辱性的地位的话，争论的来源，一般来说，主要是出于对她们的同情（A. B. 德鲁日宁的《波林卡萨克斯》（1847）、H. 斯塔尼茨基和 A. Я. 巴纳耶娃的《塔尔尼科夫家庭》（1848）等等）。女性主题时常与小职员、倒霉的工匠等人归在一起，正如 A. 格里高里耶夫在 1847 年给果戈理的信中所写：“整个现代文学不是别的，其实用它的语言来说就是，一方面是为了维护妇女的权利；另一方面为维护穷人的利益，总之一句话，保护弱势人群。”

自然派中居于“最弱势人群”中心地位的是农民、农奴，他们不仅出现在散文里，而且在诗歌中也可见到：H. A. 涅克拉索夫（1821—1877）的诗《菜园主》（1846）、《三套车》（1847），H. П. 奥加辽夫（1813—1877）的诗《村庄的守卫者》（1840）、《酒馆》（1842）等等。

农民题材最早并非起源于四十年代——它曾多次在文学中宣布自己的存在。像在早期的诺维科夫的讽刺性政论作品和拉季舍夫的《从彼得堡到莫斯科旅行记》中，以及别林斯基的《德米特里·加里宁》和 H. Ф. 巴甫洛夫的《三个故事》中，还有后来出现的一系列公民诗中，从卡普尼斯特的《奴隶颂》到普希金的《乡村》，都以农民为题材。但俄国社会总是习惯将农民，准

确地说是农奴“题材”的开辟与自然派联系在一起——先是 Д. В. 格里戈罗维奇(1822—1899),接着是屠格涅夫(1818—1883)。“第一位激起人们对农民产生兴趣的是格里戈罗维奇”,——萨尔蒂科夫-谢德林指出,“他最早让人们感觉到,农民不只是会跳轮舞,他们耕地、耙地、播种,总之始终围着土地转,除此之外,他们无忧无虑的耕种生活也会时常因诸如劳役、代役和征兵等现象而中断”。这里的情况有些类似于自然派开辟手工工人和城市贫民世界——开辟这些主题,从某种程度上说是因为有了新的素材,还有对这些素材的描写和艺术加工。

在以前,农奴题材一定是属于编外的,更不用说,许多作品被禁止或不允许发表。后来,农民题材即便是以个人抗议或集体起义之类尖锐的形式表现出来,它也只不过是构成整体中的一部分,与崇高的、有中心人物的个人命运的主题交织在一起。比如说,直到 1841 年才发表的普希金的《杜布罗夫斯基》,或是至今还不为现代人熟知的莱蒙托夫的《瓦季姆》。但在格里戈罗维奇的《乡村》(1846)和《苦命人安东》(1847)里,以及在后来屠格涅夫的《猎人笔记》中,农民生活已经成了“主要叙述对象”(格里戈罗维奇语)。而且,对这一“对象”的阐明还是从自己独有的社会角度进行的,农民与村长、管理员、官吏,当然,还有地主之间有着各种不同的关系。萨尔蒂科夫-谢德林并非无缘无故地提到“劳役、代役、征兵及其他”,他是想让人们明白新的“世界画面”与过去描写的浪漫主义感伤式的农村生活有着根本的区别。

所有这些说明了格里戈罗维奇和屠格涅夫不只是客观存在,而且意识到自己是这一题材的发现者。那种因对自然巨大的兴趣而将许多事都归结为自然派的世界观和诗学的观点,他们又把它普及到了农民生活上(萨尔蒂科夫-谢德林谈及“对农民的兴趣”时说道)。仔细分析就不难发现,格里戈罗维奇的作品(还有我们下面将提到的《猎人笔记》)中有着强大的生活基础,对农民生活的各个方面的固定定位,时常会伴随着多余的描写。

作品所涉及的范围和在这里所起的结构性和审美的作用——并不比二十年前,浪漫主义长诗创立时小。起更大作用的还有情节结构问题,即如何将其形成为短篇小说(以《乡村》为标志)或中篇小说(以《安东-格列梅卡》为标志),顺便说一句,两种体裁中并不存在着不可逾越的界限。因为对格里戈罗维奇来说,重要的是把农民生活写成史诗作品,这样的作品需要相当的规模,围绕主要人物集中了众多的场景人物,主要人物的命运在一系列事件和描写的交织中得以展开。作家清楚地意识到,他成功的原因是什么。“在那以前,”他谈起《乡村》时说,“还没有出现过取材于人民日常生活的中篇小说”。“中篇小说”——它区别于“类型特写作品”之处就在于

它要求诸多的冲突材料，要求冲突性。《乡村》中的紧张气氛是通过中心人物——父母双亡的贫穷农民阿库琳娜与凶狠残酷、毫无同情心的周围人之间的关系特点创造出来的。地主老爷和农民中没有一个人理解她的痛苦，没人能发现她"心中巨大悲痛的种种细微表现和无声的绝望（真正痛苦的唯一表达），而这些都深深地印在她的每一个面部特征上"。大多数人都不把阿库琳娜当人看，摧残和压迫使得她似乎已经被排除出同胞之列了。

在《乡村》和《苦命人安东》里，中心人物与周围人之间的关系，主要还是按过去几十年俄国中篇小说、长诗和戏剧中业已制订出的经典模式构建的：一人于所有人之上，一人反对所有人或者——如果针对我们现在所说的情形更准确的就是——所有人反对一个人。但有关于农奴的日常和社会题材，却使这一模式变得如此尖锐！别林斯基写道："安东——是'地地道道的悲剧人物'。"赫尔岑谈到《苦命人安东》时指出："我们的'人民舞台'一下子就接受了使读者倍感压抑的阴郁的悲剧性格；而我却要说，'悲剧'一词只能用来指拉奥孔。[①] 这是命运的悲剧，它让人不作任何抵抗地退却。"悲剧在这里的解释是压迫的力量，是社会中不能独立的人受到的外部条件的力量。如果这个人再没有侵略性，又没有适应比自己生命力更顽强的同行本能的话，那么这股迫害的力量就会如同命运注定般永远地压在他头上，演变成一系列无休止的厄运。安东的马被偷了——而他却受到了惩罚！半个世纪后另一位批评家，索洛维耶夫（安德列耶维奇）再一次强调了这一令人匪夷所思的怪事时，又运用了悲剧概念："俄国悲剧的模式就是一个人一旦跌倒……他不但无力重新站起来，相反，却会不由自主地在鬼才知道的一连串的机缘巧合作用下，最终走向犯罪，完全的毁灭和往西伯利亚去。"

· 390

尽管《猎人笔记》中特写基础比格里戈罗维奇的作品中感觉得更强烈，但是它的作者——在体裁上——却选择了另一种解决方法。后来屠格涅夫自己间接地指出了他与格里戈罗维奇的分歧点。在承认格里戈罗维奇应有的优先地位的同时，《猎人笔记》的作者写道："《乡村》是第一部脱离我们的'乡村故事'——Dorfgeschichten[②] 的作品。它用比较文雅讲究的语言写就——且不无伤感……""Dorfgeschichten"——只是对奥尔巴赫的《Schwarzwälder》——《乡村故事》的明显的暗示。看起来，屠格涅夫认为之所以能把它们放在一起对比，是因为德国作家同样由农民素材创作出短篇和长篇小说。很明显，屠格涅夫并没有在自己的书里采取类似的方法，应

① 拉奥孔，希腊神话中特洛伊城的阿波罗祭司，因警告特洛伊人勿中木马计而被女神雅典娜派去的两条巨蛇缠死。——译注

② Dorfgeschichten，德语，乡村故事。——译注

该是最初就确立了完全不同的体裁目标和别的、非“感伤主义”的基调。

可以看出,《猎人笔记》是在类型特写的基础上努力提升到全俄国、全人类的内容高度。在记叙中添加了比较和联想——与著名的历史人物、众所周知的文学人物和另外的时间和空间范围内的事件和现象的对比——能淡化人对地域上的局限性和封闭性的印象。屠格涅夫把霍尔这个典型的俄国农民,与索克拉司(“那样一位高个子、小眼睛、翘鼻子、额头还长着疙瘩的人”)相比较;霍尔讲求实际的思想,紧抓权力不放的欲望使作者不由想起了俄罗斯帝国的改革家:“从我们的谈话中我得出一个确定的结论……彼得大帝主要还是一个俄罗斯人,一个经过改革了的俄罗斯人。”这已经直接向现代西欧主义者和斯拉夫派的激烈争论走近,即走向社会政治思想体系和总结的高度。第一次发表在《现代人》上(1847 年第一期)的短篇小说中,还包含有与歌德和席勒的比较(“一句话,霍尔在朝歌德走近,卡里内奇朝席勒走去”),这一比较,对于那个时代来说,有着更高的哲学分量,因为在这里两位德国作家被提及,不仅仅是作为代表不同心理学类型的标志,而且还是作为有着各自特色的、在艺术思想和创作方法上相互对立的标志。一句话,屠格涅夫在社会等级上(从霍尔到彼得一世)和民族之间的问题上(从霍尔和卡里内奇到歌德和席勒)已经打破了封闭和局限的地域印象。

与此同时,在事件展开和每一个故事中各个部分的分配上,屠格涅夫保留了很多“类型特写”中的东西。后者的框架建构十分自由,“不局限于中篇小说的界限”,科科列夫如是说。情节和叙述的连续性,不严格遵守短篇小说错综复杂的情节规定。叙述者来到某一个地方;与某一个引人注目的人相遇;与之交谈,从他的外表和从别人那里听来的关于他的各种消息对他留下印象;有时又遇见新的人或是知道他的人;打听一点他后来的命运——这就是典型的屠格涅夫小说的模式。内心活动(如同所有的作品一样)当然也有,但外在的——是极度自由的,不清晰的,模糊的,瞬间即逝的东西。故事的开始就是简简单单的向读者介绍主人公(“亲爱的读者,你们想象一下,一个又高又胖的,七十岁左右的人……”),结局也是普普通通的一群沉默的人:“也许,读者已经厌倦了和我一起坐在独院地主奥夫夏克夫旁边听我唠叨,那么我就很知趣地闭口不言了。”(《独院地主奥夫夏克夫》)

391 ·

在这种结构下,叙述者就具有了特殊作用,换言之,就是有作者的出场。这个问题对“类型特写”很重要,而且其重要性还是超出了“场景故事”的原则意义上的。对于不是作为体裁、而是作为一种特殊的文学来理解的,旨在揭示“单个的人”和“私人生活”的欧洲长篇小说来说,对进入这段生活,对它的“偷听”和“偷窥”所找的理由就尤为必要。长篇小说在选择特别的、能起到“私人生活观察者”作用的人物——骗子、冒险家、妓女、交际花时,

在选择特别的体裁种类，选择比较容易进入幕后的骗子式小说、书信体小说和侦探小说等等特别的叙述手法时，也采取了类似的做法（巴赫金）。在“类型特写”中揭开尘封往事的足够理由已经是作者对自然的兴趣，不断拓宽素材和探究隐藏的秘密的宗旨。基于此点在“社会风情特写”中广泛普及寻觅和探究秘密的各种象征（“你应该公开从锁孔中看见的，从角落里发现的或是出其不意地捕捉到的秘密”——涅克拉索夫在《彼得堡生活场景》评论中写道），这在后来成为对陀思妥耶夫斯基的《穷人》思索和辩论的对象。一句话，“类型特写故事”——这本身就已经是论据，也是最新文学中为加强长篇小说因素而采取的非长篇小说的方法，其中包含了它巨大（还未显示出）的历史—理论意义。

再回到屠格涅夫的这本书上来，我们应该提到其中叙述者的特殊位置。虽然书名本身的出现并非没有暗示着故事的发生都是偶然的（И. И. 帕纳耶夫编辑在宣布《霍里和卡里内奇》的同时，又提到“选自猎人的笔记”，目的是让读者不要太苛求），但其实书名里已经蕴涵着“特别的风味”了，即作者作为“猎人”的特别位置。因为作为“猎人”，讲述者就可以与农民的生活一起，进入各种各样的关系中，而本人却独立于地主和庄稼汉的财产等级联系之外。这种关系更加自由，更加自然：没有庄稼汉对老爷的从属关系，时而甚至出现的共同目的和相同事情（打猎）有助于人民的生活世界（其中也包括从自己的社会方面，即从农民的不独立性方面）在作者面前微微揭开自己的掩盖物。但并非完全敞开，只是打开到一定程度，因为，作为猎人（他的位置的另一面），作者对于农民生活来说，无论如何是旁观者还是证人，其中的很多事都好像是从他视线里过的。这种隐藏性，大概在《白净草原》中表现得尤为直观，作者与其中的人物——一群农民的孩子的关系是更加疏远：对他们来说，作者如同“老爷”（尽管也不是地主，而是一个游手好闲、无所事事的人，一个猎人）和成年人（据 Л. М. 洛特曼的看法）。

由此可以得出，秘密和言未尽意是《猎人笔记》最重要的美学成分。展现得很充分，但在这些之后人们可以猜测得更多。在人民精神生活中蕴藏着巨大潜力（但没有被彻底地描述出来和阐明），只待未来充分发挥。怎样和通过什么办法——书中没有说明，但是其开放的前景本身就是与四十至五十年代社会情绪非常吻合的，同时也促进了这本书取得巨大成功。

它的成功不仅在俄罗斯。在自然派和过去俄国文学所有的作品中，《猎人笔记》是最早在西方取得持久的成功的。对历史上还很年轻的民族力量的公开，体裁的独创性（因为西方文学十分清楚如何驾驭短篇和长篇小说，但一部作品能包含众多突出的人民类型，其超出朴素的“场景故事”的广泛的普遍性都是非常新鲜的）——所有这些都引起了来自著名的作家和批评

家们：T.施托姆和博登施泰特，拉马尔金和乔治·桑，都德和福楼拜，法朗士和莫泊桑，罗兰和高尔斯华绥……无数热烈的反响。这里仅引用普罗斯佩·梅里美1868年的话："……作品《猎人笔记》……仿佛是向我们打开了俄罗斯的风俗，一下子让我们感觉到天才作家的力量……作者并不像比彻·斯托为黑人辩护那样激情昂扬地为农民辩护，就是屠格涅夫先生笔下的俄国农民——也并非是像汤姆大叔那样杜撰出来的。作者并不讨好庄稼汉，而是把他所有愚蠢的本能和众多的优点一一表现出来。"与比彻·斯托的书对比并不仅是因为有前后顺序差别（《汤姆大叔的小屋》与第一部单独出版的《猎人笔记》同年问世，都是在1852年），而且还因为主题相似，只不过对它——正如一位法国作家感觉到的——不同的处理。被压迫的人民——美国黑人、俄国农奴——引起了人们的怜悯和同情，但如果说一位作家富于伤感的话，那么另一位就是保留了冷酷的客观色彩。屠格涅夫处理人民体裁的风格是否是自然派中唯一的呢？根本不是。如果我们还记得格里戈罗维奇中篇小说的风格的话，上面提到的描述事物的偏化在这里也有体现（首先是对中心人物的叙述特点）。我们知道，屠格涅夫在"伤感"里看到了两位作家——格里戈罗维奇和奥尔巴赫的共同点。但是，也许，在我们面前从类型学上说更宽广的现象，因其具有普遍的感伤和幻想因素，一般来说，都伴随着十九世纪三十至五十年代对人民题材的加工提炼。

自然派的反对者中——它同时代的人——一些人认为它的体裁（"社会风情特写"）和题材特征（塑造下层人，以农民为主）过于局限。相反，自然派的拥护者们在尽力克服类似的局限。针对尤·萨马林，别林斯基在《答〈莫斯科人〉》（1847）中写道："难道他事实上根本没有见过任何的天才，不承认诸如卢甘斯基（达利），《四轮马车》的作者，《谁之罪》的作者，《穷人》的作者，《平凡的故事》的作者，《猎人笔记》的作者和《最后的拜访》的作者所作出的贡献吗？"这里提到的大部分作品都不属于"社会风情特写"之列，也不是农民题材。别林斯基想要证明，自然派在题材和体裁方面并没有订立什么规则，除此之外，它包含了最为重要的文学现象。实践证明了这些现象都属于自然派，只是它不像现代人想象的那么狭义罢了。

上面提到的作品与自然派的共同之处表现在两方面：从文学体裁与普遍心理描写的观点和深刻的诗学原则的观点来研究。我们先来看第一方面。在许多四十至五十年代的长篇和中篇小说中，都可以毫不费力发现"社会风情特写"基础。对自然的偏爱，各种各样的"场景定位"——按活动类型、地点和风俗——所有这些都不仅存在于"社会风情特写"中，而且还普及到了相近的体裁中。在B. A.索洛古勃（1813—1882）的《四轮马车》里，

可以遇见不少这样的描写。《车站》、《饭店》、《省城》等等每一个章节的题目都可以证明。冈察洛夫（1812—1891）（在第一部第二章节里）对比地概括了彼得堡和省城的特点。“社会风情特写”的影响还存在于赫尔岑的《谁之罪》（1845—1847）中，例如，在描写 N 市的“公共花园”中。但以自然派的观点，更重要的是某些共有的诗学元素。

“真实性——这才是我们这个世纪的密码和口号。强大而勇敢的世纪，它不能忍受任何虚伪的、臆造的、软弱的和模棱两可的东西，而只喜爱强有力的、坚定的、真实的东西”——别林斯基在《智慧的痛苦》（1840）一文中写道。尽管在这些话中表达了对“真实性”的哲学理解，不同于艺术的理解，但它准确地传达了《四轮马车》、《谁之罪》、《平凡的故事》和许多别的作品中创造出的气氛。就与它的关系而言，“真实性”范畴本身，可能比“自然”更合适。因为“真实性”范畴中包含了更崇高的思想意义。其中不仅有内外的对立，不仅同“社会风情特写”一样有着某些典型的种类、现象和习俗等等，而且还有上述事物的某种合理性成分。真实性——这是历史“世纪”的现实主义趋向，与想象和幻想对立的趋向。内部和外部在“真实性”上的对立能将某些主观意思同先验的、强加于它的、误解的范畴区分开来。对偏见，而且是正变为普遍理念的偏见的揭露——是从反面对真实的正确理解。一句话，“真实性”——这是更高层的、可以假设为长篇小说层的表现“自然”这一概念。一般作品中所有的主人公——主要的和次要的都与真实性相关。用真实性来检验他们观点正确与否，解释生活道路上决定精神特质和道德罪过的变化无常。真实性本身也作为作品中一个超级主人公而起作用。

具体地说，四十年代的文学制定了一系列或多或少的固定冲突类型，主人公之间的关系以及他们与真实性的关系，其中的一个我们称之为对话冲突，因为其中有两个，有时是几个代表着两个对立的观点的人之间的冲突。后面的代表着与现代的根本问题有关的各种非常重要的立场。但是，由于只是一个或几个人的很局限的意见，这些观点也只是不完整的、片面地包含了真实性。 ·393

对话冲突的共同模式在“空想家”和“实干家”之间的矛盾冲突中表现得最为突出，不过素材是从世界艺术相关的永久形象中引进的。但对这一素材的加工和描述已不仅具有民族和历史的烙印，而且也显示出相当宽泛的变化性。在《四轮马车》中，伊凡·伊凡诺维奇，即被西欧派浪漫主义的热情兴奋复杂化了的斯拉夫流派的浪漫主义，一面是地主的实践主义，另一面是对自古遗留下来的法令的忠诚。在《平凡的故事》中，亚历山大和彼得·阿杜耶夫，用别林斯基的话说——就是在俄国外省等级制度氛围下，形

成的浪漫极端主义和新时期精神与欧洲"工业化"时代教育出的首都式的聪明潇洒的实干精神。在《谁之罪》里,一方是别利托夫,另一方是约瑟夫和克鲁波夫,换句话说,就是为自己要求(而不是寻找)宽广的政治舞台的浪漫极端主义同与之对立的实干精神和做"小事"的准备,不论这种实干精神有什么样的色彩——玫瑰色—美好—真诚的,抑或是怀疑—冷漠的。

上面我们说过,对真实性艺术的理解并不完全等同于哲学和政论理解,这在对话冲突中也可以看到。四十至五十年代——这是同浪漫主义的各类模仿的斗争,同时也是西欧派和斯拉夫派日益激化的搏战时期。除此以外,如果说对话冲突同样使用每一个立场作为自己的一个方面的话,那么它并没有使其绝对化,也并未赋予其决定性优势。它主要是遵循两个对立的、追求更高的综合观点以便在自己的艺术中起作用。这样,就可以理解别林斯基作为争论的积极的参与者,将对话冲突曲解为单方面冲突的立场:像《四轮马车》中严格斯拉夫派的,或者是如《平凡的故事》中,典型的自然派冲突类型还包含有某种不幸、变态、犯罪和错误。



旅店老板和警官

加加林为索洛古勃的《四轮马车》所作的插图 1845 年

自然派典型的冲突中还包括这样一种类型,其中的不幸、变态、犯罪和错误都是严格以前文发生的事情为条件的。相应的叙述就以调查研究这些情况的过程来展开,而有些情况则与结果的发生在时间上差别非常大,"光天化日之下怎么会发生这么让人摸不着头脑的怪事!"——《谁之罪》中的讲述者发出这样的感叹。长篇小说也以解开这些无休止的人类命运的复杂症结为目的,这意味着人的经历决定着曲折而又非正常的故事进程。赫尔岑的长篇自传体小说中最重要的部分是由一系列生活描写构成——对"时而隐匿,时而突然出现",但永远不会彻底消失的"作恶的物质"连续的探查。

由此创作动机从过去转到现在，从间接影响转到直接作用，从一个主人公的生活命运转到另一个。这样，弗拉吉米尔·别利托夫的精神就在为自己的痛苦，为母亲谬误的教育而复仇中得以发展，米佳·克鲁茨费尔斯基的身上则带有深刻的别人的烙印（他出生在“动荡年代”，父母受到省长残酷的报复迫害）。在主要人物的生平中“插入”了偶然的人物的生平（就如大框里又套了一个小框），它们之间有着相似性和继承性。可以说，《谁之罪》中实现了自然派“社会风情特写”所特有的向周期性发展的趋势——只是有了重要的修正，适宜于前面提到的“真实性”与“自然”的区别。在“社会风情特写”中圆周的每一部分都在说：“瞧，生活还有一面”（“自然”）。在长篇小说中每一个新的生平都在说：“瞧，又一个合理性的表现”，——这里的合理性就是指事物全能而又客观真实的进程的强制作用。

最后，自然派这样一类冲突，其中展现了思想方法、世界观甚至人物活动的性质的根本转变，不过这一过程的方向——是由狂热、幻想、温情和“浪漫主义”转向冷漠、真实和精雕细刻。这就是《平凡的故事》中的亚历山大·阿杜耶夫，《好地方》（《彼得堡阁楼》）里的卢布科夫斯基和《四轮马车》中伊凡·瓦西里耶维奇的朋友布特科夫等人的道路。为“转变”所作的准备一般都是一步步渐进的，不易察觉的，而在叙述层面上——却是出人意料的急剧的，飞跃式的，从表面看似乎是无法解释的（《尾声》中亚历山大·阿杜耶夫的变态）。其中促进其“转变”的决定因素，一般来说，就是迁居彼得堡，接触到彼得堡的生活方式。但是，就如在对话冲突中没有一方能取得完全的优势一样，“浪漫主义者”转变为“现实主义者”，似乎是只有通过激发另外一个气质完全相反的人的处世态度中出乎意料的、“浪漫主义的”冲动才得以平衡（《尾声》中彼得·阿杜耶夫的行为举止）。需要补充的是，这种冲突在西欧现实主义，其中包括巴尔扎克（《高老头》中拉斯提涅的故事，《幻灭》中的卢斯托的前程或者柳西延·沙东的命运等等）作品中有着不少的相似，而且其中从外省迁居到首都的作用和俄国作者作品中迁居到彼得堡是一样的。

上面我们提到了冲突类型——对话式，并对其形成的来龙去脉作了研究，最后，还有“转变”，即人物从一种生活思想意识向完全相反的方向的转变形成了相应的三种不同类型的作品。但它们也能结合在一起，相互交织，就像自然派的两个最高成就——《平凡的故事》和《谁之罪》那样。

回答“什么是自然派”的问题时，必须记住，“流派”一词事实上有广义和狭义之分。后者对我们今天来说更为典型，前者则主要对自然派存在时期而言。

依据我们今天的理解，流派就是高层次艺术的共同点，也包括情节或风格手法上的共同点，素描、写生画和立体艺术的工艺上的共同点（如果针对造型艺术而言）。这种共同点从一个天才的大师，本流派的创始人那里继承下来，或者也经过后人的合力加工润色。但当时别林斯基评论自然派时，尽管他也把它提高到其领袖和创始人果戈理那样的高度，使用的却是非常广义的“流派”概念。他说起它仿佛是在说艺术中代表真理和正义的派别，并把自然派同空谈派，即不真实的艺术进行对比。

这并不说明，别林斯基排斥对“自然派”概念作任何形式的具体化，要说具体化他也是指在一定的范围内且有着固定的方向。这一点在别林斯基1847年12月7日致K.卡韦林信里所作的论断体现得最为明显，其中他以两种流派——自然派和空谈派所描写的不同生活情况提出了实验性结论：395・“比如说，现在有一个正直的县法院的书记员，空谈派作家在记述了他的公民和法律成绩后，就会因他的美德而官运亨通，成了省长，甚至枢密官。”但如果是自然派作家，对他来说最重要的就是真实，在中篇小说结尾，他就会告诉大家，主人公受到各方面的牵扯，不能自拔，声名扫地，被撤职查办，最终被判刑。如果空谈派作家想塑造一位英勇省长——他一定会描绘出一副彻底被改造了的、生活无上安逸幸福的省长的画面，而自然派作家则会介绍，这的确是一位思想正统、聪明、知识渊博、品德高尚、有天赋的省长，但最终他却无比惊奇、恐惧地看到，他不但没能把一切变好，反而把它弄得更糟。这些论断不是建立在任何一件具体事件的基础上，可以说，是精选了人物所有反面的品质（与之相反的是，强调了两位主人公正面的、诚实的方面），同时，也没有采用修辞的方法表现主题。只有一点是注定的——人物对“不可见的东西的力量”和“现实性”的依赖。

别林斯基对“自然派”的宽泛理解，从历史观点来看，要比我们今天对“流派”范畴的无意识地使其所富有的意思更为合理。事实上，在自然派中我们无法找到情节题材和修辞色彩都统一的作品（这里不排除存在有一系列修辞流派），但我们可以发现它们对“自然”和“真实性”的态度上的共同之处，作品中人物与现实之间固定类型的关系。当然，这种共同点需要阐释得尽可能具体、完整一些，比如，作品结构类型，局部定位类型，最后，还有主要矛盾类型，所有这些我们都在本编中尽力作了分析。

在伟大的俄国古典文学创始人普希金、果戈理和莱蒙托夫之后，自然派不仅对他们作了发展，同时也在一定意义上理顺了现实主义原则。对“自然”的艺术加工，冲突中人物之间强硬的关系，这就创建了用以评论现实世界中形形色色的事物和现象的固定模式……而且这一模式可以被解释为，自然派似乎推崇人对形势的完全服从，拒绝积极的行动和反抗。阿波罗・

格里戈里耶夫评论赫尔岑的长篇小说时针对这一点解释道："浪漫主义作家说出了一个最基本的意思，那就是犯错的不是我们，而是那些谎言，我们从小就被它们所网罗和蒙蔽……谁都没有错，一切都是以过去为先决条件……一句话，人就是奴隶，除作奴隶外，他别无出路。整个当代文学都极力想证明这一点，这在《谁之罪》里清楚不过地说出来了。"就对《谁之罪》和"整个当代文化"评论而言，格里戈里耶夫有对的地方。也有不对的地方。它的解释是建立在改变一些因素的基础之上的：赫尔岑长篇小说中的冲突体系确实显示出了人对形势的服从，但这并不是说，对它抱着公开的同情和中立态度。相反，其他的诗学因素（首先是叙述作用）预示了对这一过程可以有着别的理解（批判的、感觉受辱的、愤怒的等等）。值得一提的是，在后来（1847）赫尔岑自己也由长篇小说素材引出了另一个前景——实际有效的——传记体。然而，评论家的意见之所以正确，就在于这些意见涉及自然派作品的主导结构具有真实的单向性和陈腐性。在四十年代末及以后若干年的批评界看来，这种陈腐性表现为使用辛辣讽刺的、"环境腐蚀人"的刻板公式。

阿波罗·格里戈里耶夫反对把果戈理的《与友人信简选》（1847）列为自然派。然而学派内部也在寻找更深刻的答案，也反对死板公式，从而最终导致自然派发生改变与调整。最明显的是，这一过程可以在陀思妥耶夫斯基的创作中观察到，尤其是在从《穷人》向《双重人格》的转变中得以体现。《穷人》（1846）很大程度上构建于典型的自然派冲突之上，尽管如此，在利用功能角色去彼得堡（瓦连卡的命运）这一情节时还是"改变"，破坏了原特点，而以前述的不幸和反常现象为依据的某些事件所发生的冲突形式也被"改变"，变形了。同时应当注意到，小说中具有"风俗派"的重要元素（彼得堡房间的描写、特型人物的规定，如流浪乐师——这是与格里戈罗维奇的"风俗随笔"中主人公相对照的能言善辩的人物等等）。但是，艺术家的注意力重点转向中心人物（少女）的"自负"，其对环境顽固地抵触，而这种抵触的"自负性"在精神（而非物质）的层面上造成长期冲突状况，——这一切都产生与该学派不同的结果。这种结果使瓦列里安·迈科夫心服口服地说，如果对果戈理而言，"作为某社会或某团体的代表，个人显得很重要"，而对陀思妥耶夫斯基来说，"社会本身对个人的人格影响显得很有意思"。在《双重人格》（1846）中，艺术方针的改变已导致自然派的冲突形式发射归根本的变化。此外，陀思妥耶夫斯基的出发点在于引证自然派的某些极端的结论，如"环境"（真实性）与人这两个范畴应加以区分，对人的本性（本质）的研究是该学派固有的浓厚的兴趣所在，然而在深入探讨的过程中，他得出的结论却能颠覆整个学派。

·396

四十年代末至五十年代在俄罗斯与自然派诗学的争论规模是宏大的。我们可以从 M. E. 萨尔蒂科夫-谢德林(1826—1889)的《矛盾》(1847)和《一件错综复杂的事》(1848)、A. Ф. 皮谢姆斯基(1820—1881)的《窝囊废》(1850)和《她有罪吗》(1855)、屠格涅夫(他对所谓的"旧方式"的疏远)和别的作家的作品中可以观察到。这意味着,自然派作为固定的地带,作为俄国文学发展中的一个阶段,已经成为历史。

但自然派的影响,由它而产生的创作动机在很长一段时间内人们仍旧可以感觉得到,它们决定了俄国文学几十年的图景。这些动机有两方面的特点,是与自然派的社会生活风情类型特写和长篇小说水平相适应的。

正如法国文学中"社会生活风情"曾影响了许多作家,其中包括莫泊桑和左拉。俄国文学中对"自然",对诸多类型和现象描写的偏好,对日常生活的浓厚兴趣在列夫·托尔斯泰的自传体三部曲《幼年》、《少年》、《青年》(1852—1857)和赫尔岑的《马里格努大道来信》(其中对女仆类型作了概述,而且也使用了"巴黎女仆速写"这样的词汇),C. T. 阿克萨科夫的自传体丛书《祖国纪事》(1856)和《孙子巴格罗夫的童年时代》(1858)、陀思妥耶夫斯基的《死屋手记》(1861—1862)和萨尔蒂科夫-谢德林的《外省散记》(1856—1857),以及许多别的作品中也可以感觉得到。但除"社会生活风情"作品外,自然派还为俄国文学提供了成熟的艺术冲突体系,描写人物之间的关系以及他们与"真实性"关系的艺术风格,最后,确立了大众化的、代表广泛社会阶层的、民主的主人公类型。在俄国现实主义几十年的发展和后来的深化过程中,都认真地研究过这一体系的影响和转变。

14. 别林斯基和文艺理论的发展

屠格涅夫在《回忆别林斯基》(1869)中写道:"别林斯基是能被称之为中心人物的人……"这一评价的含义极其丰富,并有着多方面的意义。别林斯基最能贴近本国人民的核心部分,敏锐地捕捉到他们的兴趣,全面地反映他们的追求(这一点正是屠格涅夫最想指出的)。别林斯基位于艺术生活的中心,连接并组织起自己周围的文学力量。别林斯基是"中心人物",还因为他处在十八世纪末与十九世纪上半叶的交汇点。最后一点也是我们这一章所要论述的主题。

在以上章节里,我们在研究文学发展的进程时,很自然地,并且不止一次地触及俄罗斯批评这一领域。但只有当批评思想作为独立的主角时,我们才能描述出总体的美学进化过程。它的"行为"线条是通过直接和间接的方式在时代的精神和文学运动中得以确定。

维萨里昂·格里戈里耶维奇·别林斯基(1811—1848)同时对这两个进程做出了最灵敏的回应。他没有受到系统的教育(一年级结束时就被莫斯科大学以成绩不好为由开除,而事实上是因为写了反对农奴制的戏剧《德米特里·加里宁》),走过了一段艰苦的自学道路。他加入斯坦凯维奇的哲学小组,与莫斯科大学教授和批评家纳杰日金的交往,在《望远镜》、《杂谈》报、《莫斯科观察者》及后来在《祖国纪事》和《现代人》等报章杂志中,从事新闻和编辑工作,这是他自学过程中最重要的阶段,它使别林斯基达到了欧洲社会政治和哲学思想的高度,并将其培养成为一台强大的发动机,而且不仅是艺术思想方面的。

·397

作为批评家,别林斯基的活动性质最主要的是将研究俄罗斯文学作为宣扬其反对社会—政治见解的工具,用赫尔岑的话说,甚至是"唯一的讲坛"。文学批评在这一过程中起了重要作用。在谈到批评可以涉及各种思想、宗教和政治领域这一问题时,别林斯基补充道:"俄国现在还只有艺术批评和文学批评。这一状况为其赋予了更大的兴趣和重要性。"(《关于批评的讲话》)换言之,由于在俄罗斯无法直接地刊登反对的、更不用说是激进的政论作品,文学批评就取而代之完成了这一功能。当然是大胆地、有分寸地、考虑到艺术的本质。对艺术和艺术语言的尊重是别林斯基始终不变的特点,即便是在他的社会、哲学和文学观点发生变化和转折之时。

别林斯基在三十年代初一个最显著的特点,就是呈现出近似于谢林自然哲学(在《文学的幻想》中对"统一、永久思想"的生活怪论)的自然哲学倾向。与此同时,这一倾向直接导致一系列道德伦理的论断,因为"思想"的生活——是"善与恶、仁爱与自私之间的斗争"。如果说自然哲学在总体上是被别林斯基比作宇宙,那么道德倾向就刺激了启蒙运动思想的发展,这在别林斯基早期著作中清楚可见,有时就转变成为狂热而又猛烈的抨击:"美感是善的基础,道德的基础……我们能成为木匠,成为钳工,成为工厂工人;但是否能成为人——这是个问题!"(《杂谈》,1836年)

三十年代中期(这正好是别林斯基在巴库宁·普列穆希涅庄园居住时期),在批评家的世界观里客观唯心主义其中包括自然哲学思想已经被主观唯心主义所取代,对于后者他主要是从伦理的、"行为的"角度——作为行动哲学来理解的。按对别林斯基最新的评价,他"将费希特主义理解为罗伯斯庇尔主义",对法国资产阶级革命活动家们抱以公开的同情。同时其注意力也逐渐投向与其原先的直觉科学对立的合理的间接的科学领域。这预示了别林斯基已朝黑格尔哲学方向发展,从1837年底他开始在莫斯科致力于这一研究。自然、人类社会、道德、宗教、精神和艺术中的种种现象,在这一时期都从其包罗万象、无所不容的发展的思想的角度得到了诠释。



别林斯基

Ф. 约尔丹根据格尔布诺夫的画(1848年)所作的版画 1859年

三十年代末别林斯基的发展处于所谓的与现实妥协时期，这一点更清楚地体现在《B·波罗金诺周年纪念》、《波罗金诺战役特写。Ф. 格林卡的作品集》(1839)等文章中，这一阶段是他极度的矛盾时期：一方面，他的追求更接近"现实"，他理解现实的深刻性和真实性；另一方面，正是这一追求导致他对存在的盲目崇拜，却丧失了"否定思想"。别林斯基对此试图依赖于自己对黑格尔公式："一切存在的都合理，一切合理的都存在"的片面的阐释，却割裂了这一公式中蕴涵的否定精神。在社会政治领域里，"妥协"导致别林斯基对伟大的法国革命和它的启蒙思想家们进行了尖锐批评，不仅为过去历史中的、甚至还包括现存的专制辩护；在文学领域，则反映在对席勒的"抽象英雄主义"、格里鲍耶陀夫的主观性和法国文学中社会流派的中篇小说的猛烈抨击。

从四十年代初起，别林斯基逐步走出了妥协时期，这源于一系列因素的影响：H. B. 斯坦凯维奇的批评，与赫尔岑的激烈的争论，但最主要的还是基于对俄国生活的现实主义感触，尤其是批评家1839年迁居到彼得堡之

后，这种感觉就更为强烈。从理论上同“妥协”的决裂，在大力提倡人性、单独的人类个体的幸福中表现出来：“主体、个人、个体的命运要比整个世界的命运和中国皇帝的健康更为重要（即黑格尔的 Allgemeinheit①）”（引自1841 年 3 月 1 日致 В. П. 博特金的信）。1841—1842 年间别林斯基阅读了圣西门、傅立叶和其他一些人的著作，明显地开始倾向于他在整个三十年代都憎恶和反感的乌托邦社会主义。四十年代中期别林斯基的世界观中又增加了人类学的成分，这使他与费尔巴哈接近，后者的《基督教的本质》一书，据安年科夫说，曾对他产生了巨大影响。尽管批评家对黑格尔左派的活动持同情态度，并且朝唯物主义方向发展，但他仍一如既往地高度评价黑格尔的思辨思维，他认为有必要将其同未知的、新的哲学原理联系在一起。别林斯基的冷静和辩证思维，使他不仅对俄国公社持批评态度，同时也对乌托邦社会主义越来越失望，现在在他看来，这是毫无基础和有害的幻想。别林斯基后来的社会政治纲领就非常广泛，并且富有动感。他不拒绝自上而下的农民改革，但同时也预见了它的不彻底和不完全；尽管意识到资本主义发展的所有矛盾和不公平，但也认为这对俄国是不可避免，并且是有益的；社会变革的前景并不妨碍批评家看到近期的现实任务：废除农奴制和解除体罚，建立强有力的法律制度。“俄国看得见自己的出路……就在文明、教育和人道主义的成就之中。它需要在人民中唤醒人类尊严……不是遵照教堂的教义，而是建立在健康的思维和公平基础上的权利和法律……”——别林斯基在 1847 年 7 月 15 日致果戈理著名的檄文式的信中如是说。

现在，我们来对别林斯基的美学和文艺学理论作一个较为全面的总结。他的理论建立在他那个时代最现实的潮流基础上，其中最新的美学倾向之一（几乎是主导性的）就是竭力将诗学转变为艺术哲学。诗学正如古典主义理论家们所总结的那样，带有说教和规范的性质，受着未知的理想艺术形式的鼓舞。每当别林斯基提到布瓦洛、巴特或是拉加尔普的作品时，总是不停地指责其中的规范性和专横态度，例如布瓦洛《诗艺》中的“美学准则”、“美学规范”、“古兰经美学”等等。这与古典美学倡导、由黑格尔完成的规范理论批评很相似。黑格尔说：“类似的理论，表面上看起来像是艺术，而且它提出的建议也仿佛是最平常的道德说教（‘就待在你生活的地方，规规矩矩地干自己的事’）。”与之相反，按别林斯基的看法，理论应该摒

① Allgemeinheit，德语，公众性，普遍性。——译注

弃所有的规范，在事物中所体现出艺术的本质在于进化和打开发展中未知的理想。

由此还可以看出艺术哲学同美学的另一个不同之处。美学中尽管也贯穿着一定的哲学思维方式，尽管也依靠一定的哲学基础（这是任何一门艺术理论的特点），但它仍旧作为一个美学范畴体系建构的：艺术的种类、体裁、修辞和语言手段等等。而艺术哲学则包含了哲学原理：艺术被联成一个整体的哲学科学学说，成为哲学美学的研究对象。“对这一术语我们理解为关于美的学说和艺术学说，按哲学方式有意识地结合在一起的美学。”（B. Ф. 阿斯穆斯）众多俄国批评家和文艺工作者——Д. B. 韦涅维季诺夫、A. И. 加利奇、H. И. 纳杰日金、早期的 B. Ф. 奥多耶夫斯基、И. B. 基列耶夫斯基、H. B. 斯坦凯维奇和其他一些人，都致力于建立“哲学美学”。别林斯基在一定意义上总结并完成了这一学说。

新文学中第一批尽力阐述艺术理论哲学原则的是德国浪漫主义作家，尤其是热奈小组的浪漫主义作家（奥古斯特、弗里德里希、施莱格尔，谢林和提克）。德国古典艺术哲学体系在很大程度上得益于博采众长和发展的浪漫主义思想。但是“哲学美学”和浪漫主义美学之间的关系并非简单、顺利地形成：前者不仅继承了后者的思想内容，而且也将其改造成一个全新的整体。这一过程并不是与古典理论远离，而是走了另外一条路。新的美学如同反规范的哲学学说，与浪漫主义理论的代表更为严格的、追求一个核心的学说互相对立。

对艺术进行哲学式研究的核心是思想，从三十年代末被别林斯基称为浪漫主义学派理论家的波列伏依，就表达了自己关于艺术的论断——有时也是正确的——“就像直接的感情”。所以，别林斯基认为，他的所有判断“恰恰就是建立在个人感情基础上的个人意见”。但是理论家必须有思想，一种“建立在自身基础上，由自身发展起来的”思想。这有些类似于黑格尔在《美学讲演论》中确立的美学研究方法：这样的研究“从自身内部获得成果，因为它与自己的概念相符，将会发展成为一个完整的定义……”

在黑格尔看来，美学的发展是建立在将艺术的本质特征——“普遍和个别、自由和必然、精神和自然的统一体”——理解为真正的和现实的，即属于作品的；同时也是建立在对这一统一体的理解，即应该是以思想本身的形式，即哲学的形式表现出来的基础上。第一个问题由席勒解决了，谢林则解决了第二个问题。席勒（在《美育书简》中）“突破了康德的客观性和思考的主观性”，认为艺术的特征不是特定的范畴，而是纯粹真实。谢林则使这一本质成为“以思想本身的形式”研究的对象，鉴于此才最终“找到艺术概念的科学地位”。在研究最新美学的主要潮流时，别林斯基也用了类似的

方法。1839年他向俄国听众宣布,“我们根据可靠的消息来源”,承认他是美科学(美学)的真正的创始人。“可靠的消息来源”,当然是指《美学讲演论》的前言,别林斯基借助卡特科夫的翻译才得以读懂(《卡特科夫笔记》)。就在一年前,别林斯基写道:“在德国,诗人席勒为美学的发展做出了很大贡献,当然还有哲学家谢林和黑格尔……”这正是黑格尔在自己的论断中提到的一系列的继承人。

别林斯基对谢林的态度是明朗的。谢林这个人的复杂性显而易见,他与浪漫主义运动的联系,其中还包括有组织的活动(加入了热奈小组),这是众所周知的。但是,别林斯基是从另一个方面——不是把他作为浪漫主义者,而是作为黑格尔哲学的先驱对他进行研究的。以类似方式接近谢林的还有这一时期俄国别的一些美学家——纳杰日金、伊凡·基列耶维奇(三十年代初),以及对其持否定态度的C. П. 舍维廖夫,他(在《诗学理论》中)指责谢林,说他使哲学走入了唯理论公式化的极端,并且直接为黑格尔的产生作了准备。于是,俄国批评家们就对谢林持一种既定的观点,将其划入另外一种艺术和美学前景(这样看起来,恰好与黑格尔本人的往事回顾相同)。据别林斯基说,这一前景是极其真实、冷静而又现实的(尽管当时评论家还没有使用这一术语),包罗万象的。现实的——“其奥秘就是‘真实性’”,它“经历了康德的理智批评态度和费希特的理智态度阶段;与席勒一起经受了内心主观精神上的病痛折磨,否定了其后又与其决裂,转而追求真实性。但同时在谢林身上也看见了无限广阔的现实性的曙光,这在黑格尔的学说中表现为通过对豪华奢侈的一天的描写,以映射出整个的世界……”(《智慧的痛苦》一文,1840年)。 · 400

哲学美学能够用辩证的方法将内容和形式统一为一个整体的艺术作品,并使这一观点变得更为深邃和细微。鉴于此,别林斯基专门订立了具体的法则。他指出:“‘具体的’一词源于拉丁语中动词‘concresco’(合二为一),表达内容与形式结合成一个有机的整体。具体性要求了解作品的内部结构,对其评价也只能用‘合理’和‘真实’,而不是‘好’和‘坏’。因为真的艺术作品没有‘完美’和不‘完美’之说。”(《当代英雄》)“完美”和“不足”是二十年代俄罗斯批评界惯用的公式(请看普希金1830年的草稿:“批评是找出文艺作品中美与不足的科学”)。但这一公式对别林斯基来说已经不够了,已经不符合最新的哲学思想了。

如果说一部作品不仅创作过程,而且包括最终结果都是有机协调的,那么,毫无疑问,它一定是禁忌外来的压力。美学保障艺术不受诸如功利主义、奴隶性以及掌权者强制性的干扰。正是在这一精神上,西欧美学和俄罗斯美学界接受了康德关于无目的合理性美学观的“第三点”。但是关于

无目的的合理性这一论点，可以说，不仅从社会，而且也从艺术的角度保护艺术免受占统治地位的艺术权威和典范作品的影响。早在 1836 年，别林斯基就对舍维廖夫的思想提出过异议。舍维廖夫认为"俄国批评应当在科学的帮助下支持和调整艺术的发展"，而别林斯基则坚持另外一种观点：艺术在先，科学（批评）在后。"灵感无须科学，它比科学更科学，它永远不会犯错。"在取得康德的论点支持的同时，批评家宣布艺术具有至高无上的权力："创作的基本法则在于遵循无目的的目的性，有意识的无意识。它驳斥一切理论和体系，当然除了建立在其基础上的，由人类精神法则和对艺术作品的长期探索而推得的理论。"（《论〈莫斯科观察家〉的批评和文学观点》）别林斯基关注的只有一点：使严格的批评摆脱正在发展的文学，最大限度地解放其内在的力量。

别林斯基在这些方面的努力，比起其他俄国批评家如纳杰日金等都要认真始终一贯。纳杰日金在依靠康德无目的的合理性说奠定俄国哲学美学基础的时候也借用了古典主义理论中的艺术典范的思想，其中包括古希腊罗马艺术典范的思想。根据纳杰日金的观点，艺术家自由创作，遵循"世界范围获取法则"，这些法则使"从伟大天才们：荷马和索福克洛斯、维吉尔和戈拉奇、但丁和塔索、科尔涅利和拉辛、克洛普斯托克和席勒创作的评论性的观察中"归纳出的。但别林斯基则认为，权威的专横会导致"现代艺术遭受侮辱，并最终走向灭亡"："人们希望按照古代遗留下来的不朽的典范作品创作出理想的艺术，而不是失去自己的精神"（《道德哲学体系初探》，1836 年）。按纳杰日金的观点，"精神向现代艺术家们揭示先辈榜样们已经发现的准则"；而别林斯基（赞同康德的观点）的观点则认为现代艺术家本身就具备这种"精神"：通过他的活动所有的法则就会自我展现，并不需要什么榜样，更不用说再树立新的榜样（而且有些人还会被新的或未来的天才所替代）。

这多么像一种纯理论的争论啊！但是时而闪现的一些人名和范例使他的动机公诸于众，这都表明，别林斯基正是要竭力为这些人和作品清扫道路的。这些人当中最主要的是果戈理。"实际上，就拿《狄康卡近乡夜话》和《密尔格罗得》为例，在欧洲和俄国文坛上找不出哪怕是丝毫能促使其写出那样好的东西的思想。"这一切都与一个主要的思想紧密相关：天才（请读果戈理[①]）"不服从任何规则，他总是能够大胆地这样做，不屈从于历史和大多数人的意见"。

---

① 在俄语中"天才"一词与"果戈理"一词发音相似。——译注

别林斯基所有的美学和文学理论都径直朝现实主义艺术方向发展，他的理论促进了这一艺术的产生，并为其作了论证。这在别林斯基关于艺术各个时期的发展和更替学说中，也就是历史主义领域中是最明显的。

新时期历史主义思想的基础首先与热奈小组的浪漫主义作家们密切相关。浪漫主义作家们提出在艺术发展过程中每一个世界性的阶段——古希腊罗马和现代（浪漫主义的）阶段，都具有其独一无二的表现形式，强调艺术形式永远在复兴和不停歇地自我展现的思想。艺术进化发展的纯哲学理念，在很大程度上应该归功于浪漫主义作家（诸如赫尔德、温克尔曼和歌德一类的思想家）和历史主义。但这些理念不仅仅继承了一系列的浪漫主义思想，同时也从本质上对其进行了新的诠释。这一发展趋向我们是知道的——朝着艺术哲学的方向，如果具体地说历史主义的话，就是朝艺术形式和艺术发展时期（阶段）的哲学体系方向发展。 ·401

按照黑格尔的理论，根据思想和形式的不同关系，艺术发展史经历了三个阶段，三种形式：象征主义（古代东方）、古典主义（古希腊罗马）和浪漫主义（基督欧罗巴）。各种形式的发展运动持续不断，且不可逆转，如同时间的运转一样确定不移。“浪漫主义作家从来不认为前人的发展已经到了山穷水尽的地步”（H. Я. 别尔科夫斯基）。从哲学观点来看，下一个阶段一定会取代上一个：过去的某些成分进入后来的，但也仅仅是根据否定之否定的原理，即作为某一个经过改造的、新的整体中。比起浪漫主义思想，别林斯基和其他一些俄国批评家们（比如纳杰日金）的历史主义更接近哲学理念。

为此，他们——首先是别林斯基——对这一思想进行了改造，更准确地说是将其建成：黑格尔用浪漫主义形式完成了这一体系；而作为崇尚新的艺术风尚的别林斯基，则以另外的、现代的形式将其建成。这些都可以从别林斯基对浪漫主义艺术和现代艺术的诠释中清楚地看出。我们首先来谈第一方面。

别林斯基对浪漫主义的理解给人最深的印象就是它的某些片面性。众所周知，欧洲浪漫主义起始于十八世纪末，标志是包罗万象（广博性），它不仅描述国王的事情，同时也记叙现实中正在发生的事情；不仅有中世纪的故事，还有古希腊罗马、东方及其他一些地域。浪漫主义作家向人们介绍塞万提斯、莎士比亚、阿里斯托芬和各个时代众多民族中许多别的艺术家。早期的浪漫主义作家的突出特点是“理想的现实性”（H. Я. 别尔科夫斯基），所有当时浪漫主义中隐隐欲现的折磨人的矛盾及二律背反后来都暴露无遗。与此同时，别林斯基评论的施莱格尔兄弟的浪漫主义似乎仅仅是“理想和崇高的”浪漫主义；他们的理想——仿佛仅仅是中世纪，或

者是天主教和骑士神话；他们“想依靠莎士比亚，但用的是一种自身产生矛盾的奇怪的方式”(《论民间诗歌的文章》,1841年）。或许，别林斯基之所以会持这种观点是因为它对某些事不甚了解，但原因不仅如此。更准确地说，别林斯基不愿意了解浪漫主义的全部实际情况，他所看到的也只是已经显现出结果的浪漫主义，如同看待一个已然逝去、永远不会再返回的东西。这类似于他对谢林的态度：一方面，从归纳总结的观点来看，别林斯基想把谢林仅仅看成是一个未来（黑格尔哲学）的预言家，而不是一个浪漫主义者；另一方面，还是从这一观点来看，他想把浪漫主义作家看作仅仅是追随过去的信徒。“浪漫主义”早“已被彻底除名了”，别林斯基说道。

但极具讽刺意味的是，在别林斯基之前没有一个人——绝对没有一个人！——比他对浪漫主义所作的评价高。这也不足为奇：别林斯基为浪漫主义唱哀歌，把浪漫主义视为一段辉煌灿烂、神秘莫测，同时又已成为过去的时刻；离别时忧郁的微笑，感到无可挽回的损失的意识使批评家的话语平添一份非同寻常的魅力。“它在充满迷雾的远方令人心痛地消隐，从此以后，那些最美好的生活的曙光暗淡下来；这是为某一个永远无法实现的无尚幸福的理想而永久的悲伤，对‘原先美好事物的忧伤的回忆’，那时，生活是那样的美丽，那样的充满希望和满足；这是对现实始终的不满意，无休止的失落与痛苦，这是对天意恭敬的顺从；这是对忠贞不渝的爱情的生活的坚定的信念……——这究竟是什么，宣称自己是精神，却又不能最早地激励心灵呢?”这就是中世纪的浪漫主义——用别林斯基自己的话说，这就是浪漫主义精神真正的、合法的避难所。这就是茹科夫斯基浪漫主义，它在我们的“中世纪”之后，仍旧追溯既往，要在俄国文学中注入浪漫主义元素，用自己的创作填补那段未经历过的艺术发展阶段。但是这些在俄国，在西欧，都是已经成为过去的了。一味停留在浪漫主义阶段已经不可能，停顿不前更是不可思议——这就如同一生中都希望停留在青年或少年时代一样。

402・ 至于说到新艺术，其典型特征就是对描写对象的选择。别林斯基认为，如果仅仅说现代艺术恢复了古希腊罗马的客观性，说它更现实，则未免失之偏颇。现实性是一个大小变化无常的领域，在新艺术中它更是无边无际。禁忌被打消，范围在扩大，而且呈扩大趋势的还是更有特点的、在旧的美学（浪漫主义美学，纯哲学美学，更不用说古典美学了）看来是不体面的潮流，即描写最普通的日常生活和“厨房故事”的潮流。

“厨房故事”——这是对别林斯基三十年代末与现实妥协时期的真实写照，其时批评家一味推崇客观真实，而忽视否定思想。但几乎与此同时——

他的观点，其中包括“错误”也在辩证地发展：别林斯基拓宽了现实性的概念，将美学思想引入了一直被文学理论不值得重视的层面。“……你劝告我常常遥望广阔无垠的蓝天，好不至于囿于厨房的琐事中，可这一切都是白费口舌。在我看来，能把厨房想象得无限广阔的人才是真正的无尚幸福啊！”别林斯基1839年10月2日致H. B.斯坦凯维奇的信中写道。将“厨房”想象得无限广阔——这意味着允许在艺术中使用低级的、受人蔑视的、在积极发展的君主制潮流社会中受人蔑视的素材，妥协思想在政治和艺术上所得出的结论并不总是一致的。

从三十年代末起到四十年代中期（尤其是在《论普希金的文章》里）直至发表最后一次演讲，别林斯基一直在积极开发普通的日常生活题材领域。这一倾向，当然是从现代俄国文学：普希金、果戈理的最新著作及后来的自然派中获得的灵感；但是，也许更令人感兴趣的是别林斯基将这一倾向普及至研究过去的作家，他在他们身上同样看到了日常生活素材，这就是别林斯基对莎士比亚的态度。

这里我们稍稍离题一些，看一下事情的由来。别林斯基在《文学的幻想》中就将包罗万象的莎士比亚与拜伦和席勒加以比较。后两个人一个只向我们展现恐怖的东西——“地狱”；而另一个人的笔下只有美好的“天堂”。“可莎士比亚，崇高神圣、神秘莫测的莎士比亚是地狱、人间与天堂他均能触及：这自然之王，他从善与恶中撷取到同样的贡奉……”尤其需要强调的是莎士比亚的客观性，即便是这客观性，它也同时体现在截然对立的两方面：善与恶、地狱和天堂。这是莎士比亚特有的浪漫主义理解；雨果在《〈克伦威尔〉序言》里，也对这种能将“高山”和“深涧”截然对立的事物结合在一起赞不绝口。对美学家来说，在两个极点：天和地、山和谷之间不存在任何东西，即没有中间地带。当然，不仅善被允许表现出来，恶也是不被禁止的，只是从本质上说是寓意深刻，多为装模作样罢了（雨果曾说过：“……即便是卑鄙和粗俗的也应予以浓墨重彩”）。

但几年之后，在《哈姆雷特，莎士比亚的戏剧……》一文中，别林斯基却将所有的精力都投入到这片前人无法抵达的“盲区”——这样，他对神圣的莎士比亚的世界也持有了另一种观点。拉尔特是谁？“拉尔特——如常言所说，他就是一个老好人，但空虚无聊。他不笨，但也不聪明；不坏，但也不好……他就是一个老好人，除此以外，什么都不是。”“而波罗尼又是谁呢？”“他从小就是个淘气鬼，轻浮的浪荡公子；后来，按常规，正经安分下来，变得老成稳重，成了一个‘依旧爱开玩笑，聪明灵活，只是现在有些可笑的老头’。”“……王后不是恶妇，她的罪恶甚至还比不上一个柔弱的女人。”“国王也不是恶人，只不过十分软弱罢了……”等等。一句话，这不是“天堂”，

也不是“地狱”，而是真实的人间。世界不是由魔鬼和天使，而是由“老好人”和因个人的软弱或特定的情形下才作恶和犯罪的人组成；世界几乎是普希金式的(《叶甫盖尼·奥涅金》中的引文对波罗尼也适合，并非偶然)；世界已不知不觉地带上了果戈理式的色彩：将拉尔特评论为没有固定特点的“反面概念”，预测到马尼洛夫类型将会占据主导：“人都不过如此，没有特别。”——诸如此类。这未必是批评家无意识的谬见，我们还记得，他把莎士比亚看作一位新艺术的创始人。

当别林斯基谈到这一时期西欧和俄国的代表作家时，关于平凡生活素材的思想决定了他所有的选择原则。瓦尔特·司各特“创立了全新的诗歌——平凡生活的诗歌，真实的诗歌”。果戈理之所以能实现俄国文学的转变，是因为他将“所有的精力集中到人民大众上来”，开始“塑造普普通通的人，而不是公共习惯之外那些令人愉悦的人物”。为表示这一“中间状态”，别林斯基特意想出了一整套同义的和富有象征意义的反义词(同时又能概括出文学需求体系的特点)，这不是“背叛、远古、短剑、地狱”一类的词，而是日复一日的精神空虚的生活。不是少年和青年，而是“在此之后的年月”，不是上层社会(上层社会中人与人之间庸俗的关系都被“外表的诗意”所掩盖)，而是中间人群，在他们生活中卑鄙庸俗是赤裸裸的，而且是合情合法的。在这整个有着审美和道德需求等级世界里，弥漫着普希金—果戈理式的模糊回忆，充满了《叶甫盖尼·奥涅金》和《科洛姆纳的小屋》和果戈理作品中的精神。从别林斯基本人最喜爱的词“庸俗的”(“庸俗的人们”)这一修饰定语中，我们同样可以发现普希金和果戈理的世界观(据果戈理证明，正是普希金觉察出他的这一独特之处——“生动鲜活地展示出庸俗的生活，极富表现力地勾勒出庸俗人的庸俗才能”)。

403·

别林斯基对新艺术选取最平常的事物作为描写对象这一现象所作的评论，都是富有理论性的，我们甚至可以说，具有系统性的意义，因为它们与艺术各个阶段发展体系有着直接关系。黑格尔在完成自己浪漫主义系统时，展示了其不断呈现的分化，这说明了普遍艺术的作用正在逐渐减弱，正被一种更高级的、“能从精神上理解每一个具体的人”的形式——纯思想形式所取代。浪漫主义形式的分化，按黑格尔的观点，朝着两个方向：一是“用模仿的方法客观地再现某一次的偶然的外在形象”；另一个就是“在幽默中解放主体，表现其内在的偶然性”。前一种占主导的是客观偶然性，后一种——则是主观偶然性。

如果说别林斯基对主观偶然性的态度接近于黑格尔的话，那么，对日益发展起来的客观素材的平常化则是他独到的见解——进步艺术的见解。他从中看到的并非是浪漫主义的瓦解，而是它向另一种形式(新诗歌)的转变

并得到永不中断的发展。

在黑格尔和别林斯基的评论中，都提到了一个人的名字，它似乎是特意为着表现两人理念的差异而出现的——这就是丹尼尔斯。在黑格尔看来，丹尼尔斯（同奥斯塔德和斯腾一样）代表这一分化时期的浪漫主义艺术：他记录下了“变幻莫测的大自然的各个短暂而急促的现象”。尽管他的创作标志着艺术之于素材的胜利，“但要触及此类事物的更深层他则无能为力……”而在别林斯基的笔下，丹尼尔斯是“一位描绘荷兰平民百姓庸俗生活的写生画家”——不仅是“伟大的天才”，而且也是丰富多彩的现代艺术的代表：称他的画为写生画确实是名副其实，因为它可以和拉斐尔等人的绘画相媲美。

别林斯基在一个重要的观点上与黑格尔保持着联系——那就是承认平庸的客观性应当伴随着崇高的理想和德国哲学家称之为“道德精神上神圣的东西”。但是别林斯基将这种联系视为平庸的客体摆脱实体的能力，换句话说，就是证明实体的不存在和变形。

与理想的反向联系，不仅为拓宽和深化平庸素材提供可能，而且也产生了新的叙述形式、新的标准和新的体裁——首当其冲的就是长篇小说。“……新世界的史诗主要表现形式就是长篇小说，它与古希腊人史诗的主要区别除了新世界中的基督教和其他因素外，还包含了平庸生活的内容，而这些是与古希腊史诗格格不入的。”

B. Φ. 奥多耶夫斯基称别林斯基是现实的自然哲学家，他的许多思想都有其独创性，他虽然没有全面、系统地了解现代哲学，却提出了许多最为现实的问题，“别林斯基是我一生中遇到的最高哲学素质的人之一”。这首先表现在别林斯基从哲学上论证了最新的，我们称之为“现实主义文学”的特征，揭示了它与以前文学形式的继承关系，同时又不是简单的重复，而是刚刚形成的丰富的文学形式。这崭新的环境决定这位批评家对世界美学思想作出的独一无二的贡献。

第二章 乌克兰文学

· 404

在十八与十九世纪之交，乌克兰文学与欧洲新型的语言艺术已完全趋同，然而，这并不意味着它在文学流派的发展水平上也完全与之一致。因此，古典主义的所有形式并未能在乌克兰文学中形成。虽然古典主义在乌克兰与在法国一样，产生于十七世纪上半叶并延续到十九世纪初，但它并未达到风格上的统一，体裁也数量有限（“学校古典主义”、含有巴洛克要素的颂歌诗篇、布尔列斯克风格占优势的幽默讽刺体裁）。伊·科特利亚列

夫斯基、古拉克-阿尔捷莫夫斯基、克维特卡-奥斯诺维亚年科以及其他一些十九世纪上半叶的乌克兰作家受到古典主义一定的影响，主要是来自俄罗斯文学，部分地来自波兰文学和法国文学。

尽管古典主义的规则在文学美学思想上生命力极强，但平民的生活以一股强大的潮流进入“低级的”古典主义体裁（模仿英雄史诗的长诗、寓言、讽刺诗），促进了乌克兰文学中这一时期现实主义倾向的成熟。

具有自身价值的个性缓慢地从社会整体中分化出来，十八世纪至十九世纪初在乌克兰启蒙主义思想略有发展的条件下，作为个体自我肯定的新形式的感伤主义，也没有获得广泛的传播。从十七世纪末到十八世纪初，它主要呈现在爱情诗中，这些爱情诗积极与悦耳动听的抒情民歌发生联系，表现出感伤主义浪漫诗的特点。应该认为克维特卡-奥斯诺维亚年科（中篇小说《玛露霞》、《干得好，就好》、《真诚的爱情》、《神子》），几乎是感伤主义与十九世纪上半叶乌克兰小说中的启蒙现实主义相结合的唯一代表。但是，作家并未提出与理智相对立的情感崇拜，而力求使两者和解，得到平衡。

在十九世纪头几十年里，乌克兰文学似乎以“被取消了的”形式，掌握了呈现于主要的思想文学倾向和弱化的形式中的主导流派和风格，而来不及在体裁风格的全部丰富多样性中对其加以充分发展。

经济、政治和更大程度上的文化生活的互不往来，在经济活动和精神活动的一切领域中封建主义关系的压迫，农奴制度的强烈进逼，社会上层与民间文化的疏远，阻碍着民族自我意识的发展和资产阶级民主形成的进程。

与此同时，乌克兰的中心部分，从十七世纪中叶加入俄国，在十八世纪末至十九世纪初更积极地吸引到整个国家经济和政治的进程中。乌克兰与俄国政治和文化生活中心的联系扩大了。它促进了乌克兰先进的社会思想，包括十二月党人的思想的传播和文化价值的相互交流。

乌克兰启蒙主义的思想体系多以其晚期的、卢梭主义者的表现形式为代表，在那里相信科学进步被肯定“自然”状态的价值和号召道德自我完善所取代。在乌克兰作家（科特利亚列夫斯基、古拉克-阿尔捷莫夫斯基、克维特卡-奥斯诺维亚年科等）的意识里，还存在着通过执行现存法规以达到社会和个人利益的和谐的幻想。因此，他们对专制农奴制度的批判并未深刻触及它的政治和经济基础，而在“自然的”因素上改造社会生活的要求，与对个性缺点的人类学批判联系在一起。由此而导致不以社会讽刺，而是以幽默为原则的方针。在遵循启蒙主义方针的作家笔下，还没有不可解决

的，不能使悲剧因素转到幽默方面的生活冲突。各方面的冲突尚未尖锐对立，一般都趋向和平解决。

在十九世纪头几十年里，新的乌克兰文学不仅在乌克兰的左岸和城郊集镇形成，而且也在彼得堡形成，二十至四十年代塔·谢甫琴科、格列比翁卡等，在彼得堡开展了自己的文化和文学活动。通过中介和出生乌克兰的文学家，与当时俄罗斯文学和社会文化生活活动家（雷列耶夫、茹科夫斯基、普希金、维亚泽姆斯基、克雷洛夫、格林卡、达利、奥多耶夫斯基等）的个人接触，乌克兰题材深深地渗入俄罗斯文学中。当时的文学美学思想是经过俄罗斯和乌克兰文化活动家的共同努力而形成的。对于乌克兰作家而言，也像十九世纪上半叶全部乌克兰文学一样，转向俄语，对其他的，首先是斯拉夫民族的生活和文化深感兴趣，是其特色。这些民族在启蒙主义时代就进入了复兴阶段并形成了新的文学。这主要在对他们的文化（古拉克-阿尔捷莫夫斯基、斯列兹涅夫斯基、O. 博江斯基）的理论研究中，在诗歌翻译和对世界民族文学的老调重弹中，以及斯拉夫民族的歌谣民间创作中（N. 鲍罗维科夫斯基、梅特林斯基、科斯托马罗夫、M. 沙什凯维奇、N. 瓦吉列维奇、Я. 戈洛瓦茨基等）得以表现出来。取自十九世纪上半叶其他民族生活的作品在科斯托马罗夫的创作中出现（《克列穆齐·科尔德》、《古希腊人塔夫里达》），并在谢甫琴科的创作中（《异教徒》、《高加索》）达到思想美学的高峰。所有这一切在很大程度上促进了乌克兰诗歌思想题材领域的拓宽和描绘手段的丰富。

·405

乌克兰文学在十九世纪上半叶的复兴，首先与民间诗歌有着密切联系，民间创作影响了体裁风格体系的形成，影响了形象的结构，民间作诗法的原则以音节、音调并重，对取代音节作诗法产生了决定性作用。民俗学（H. 采尔捷列夫、N. 库尔任斯基、M. 马克西莫维奇、斯列兹涅夫斯基、N. 瓦吉列维奇的文章、O. 博江斯基、科斯托马罗夫等人的著作）从十至二十年代初，逐渐成为讨论新文学发展最重要问题的舞台。民俗学的思想和新兴的文艺学思想，从把民间诗歌理解为使文学作品感染民间色彩的残余现象，到将民间诗歌理解为时代、人民的生活和精神的历史内容的反映。乌克兰民间诗歌的搜集者和研究者们将它提升为文学的基原。

在十九世纪头几十年里，在乌克兰文学中可以看到诗歌体裁对所有新欧洲文学所起的共同的主导作用。在十九世纪三十年代中期以前，布尔列斯克是乌克兰诗歌中最有成效的风格潮流，它的思想艺术本性当时与肯定新的世界观和新的美学原则的任务相符合。这里说的是关于布尔列斯克民间日常生活口语发达的自然元素，它与民间创作美学和民众世界观的有机联系，对封建制度和宗教界的批判，关于民主主义

和人道主义精神的问题，在它们日常生活形式中鲜明地表现出反映生活的倾向。

伊万·彼得罗维奇·科特利亚列夫斯基(1769—1838)的布尔列斯克滑稽长诗《埃涅阿斯记》(前三部发表于1798年，全诗发表于1842年)，传统上被认为是新乌克兰文学的第一部作品。他对"自然"世界中，"大自然"中理性基础的探索，使他能够描绘出乌克兰人民的宗教信仰、风俗以及日常生活、道德心理的独特性、美学概念的传统特点。《埃涅阿斯记》中对民间诙谐的肯定，并提出将代表人民群众的民族集体作为描绘的主要对象，促进了文学中关于民间因素的概念从低级的和粗野的方面(尤其对古典主义美学来说，很有代表性)，向理想的、英雄主义的方面过渡。在作品中民间诙谐是一种反映人民群众道德健康、精力充沛的愉快的净化力量。但是，虚幻地相信能以法律形式改善社会秩序，对社会成员进行道德伦理再教育，使他们的个人主义、个人的利益服从于"共同的善"，则是作者信念的基础，它们与启蒙主义思想体系有关。

科特利亚列夫斯基的《埃涅阿斯记》，具有无可怀疑的、统一的布尔列斯克风格，它是文学礼仪、艺术标准、神奇故事和童话的诗歌假定性、古典主义美学要素和启蒙主义艺术特点等混合主义的大结合。他主要描写各阶层类型，与此同时，也塑造了完全不在这一地位范围之内的人物。在自己的"角色"行为举止中，在狂欢的不可预见的举动和情绪的氛围里，什么都允许，他们公开表示对自己的命运"神意"注定的结局不满。他放弃了古代文学的简单片面的假定性，放弃了其抽象的象征和讽喻(长诗包含大量历史的和轰动一时的社会引喻)，放弃了古典主义的片面性和单义性。《埃涅阿斯记》中出现了作为独特的"没有规则的游戏"的自由虚构，它们标志着乌克兰文学在艺术形象塑造方面出现了一个崭新的阶段。渗透到《埃涅阿斯记》中对存在尚未被理性意识分解为相互对立的范畴的完整的("多神教的")领悟，促进了认识人类生活中的悲剧和喜剧、崇高和卑下、美和丑的统一和相互渗透的意义，这样一来，便加深了对现实现象和人的天性的实质的理解。科特利亚列夫斯基以巴洛克式的互无联系和共性与个性的二律背反为出发点，试图找到重建社会和谐的普遍适用原理，例如，在长诗中设计了乌克兰与俄罗斯的民族国家关系。

根据民间双重性的诙谐的美学本性，科特利亚列夫斯基没有片面否定维吉尔的史诗。他的《埃涅阿斯记》的人道主义母题、埃涅阿斯的英雄业绩、勇敢精神、爱国主义和友爱团结精神是与乌克兰人民的历史传统相一致的。罗马史诗的神话方面，其人物行为的可笑，在很大的程度上与世界民间多神教相接近，透过它的三棱镜他创造性地重新认识了维吉尔的《埃

406·

涅阿斯记》。所以,科特利亚列夫斯基创造的诗歌世界不仅是与维吉尔对立的世界,而且还是具有全人类特征的生活。同时,这是一个新的世界,乌克兰的世界,只不过是从民间诙谐文化角度见到的陌生化世界——与维吉尔时代严格的英雄主义的单义性相反,这是一个建立在与强"权"、社会不公的基础之上的世界。

科特利亚列夫斯基的《埃涅阿斯记》在各个方面都与薄伽丘的《十日谈》、浦尔契的《摩尔干提》、欧洲启蒙运动前夕的人道主义讽刺(拉伯雷、伊拉斯谟、塞万提斯)、德国市民讽刺作品、"格罗比文学"(C. 布兰特、N. 里萨尔特)、启蒙主义时期的民族喜剧史诗(N. 克拉西茨基的《群鼠》、《摩纳霍玛其亚,即修士之战》)、Ш. 格涅夫科夫斯基的《杰文》、乔科诺伊的喜剧长诗《神的分配》、《蛙鼠之战》等)接近。当英雄的叙事文学具有神话故事的特征(科特利亚列夫斯基本人称自己的作品为神话故事)并逐渐成为带有"长篇小说"型思维的文学叙事诗的时候,关于埃涅阿斯的叙述体裁本性的交替本身,原则上已经使《埃涅阿斯记》与十五至十六世纪骑士小说的结构接近。这种小说作为文艺复兴的体裁,十六至十七世纪在乌克兰的翻译和吸收地方民间诗歌传统的改写本中广为流传。科特利亚列夫斯基的英雄喜剧长诗,首先表现出与"情节博而不精"型长篇小说类型学方面的相似,例如,与法国"关于埃涅阿斯的长篇"骑士小说和克雷蒂安·德·特罗亚的"布列塔尼"系列长篇小说相近。"布列塔尼"长篇小说所描绘的世界,与乌克兰长诗中一样,是透过神奇故事中魔幻的晶球见到的世界,是建立在奇妙的和日常生活的、崇高与卑下、英雄与滑稽之间动摇不定的平衡之上的。作为艺术假定性的故事,在这些作品中是艺术虚构共同的源泉,它把追求个人利益的主人公与其命运不相符的现实世界联系起来。

十九世纪初,布尔列斯克作为古典主义的"低级"体裁中的"低级风格"(科特利亚列夫斯基的《埃涅阿斯记》和笑话——布尔列斯克颂《献给我们的贵族老爷和父亲阿列克塞·鲍里索维奇·库拉金大公庆贺1805年新年之歌》、П. 别列茨基-诺先科的长诗《戈尔皮尼达,或者被绑架的普罗泽尔平娜》、K. 杜米特拉什科的《扎巴梅什德拉科夫卡》)得以发展,它从内部摧毁了古典主义诗学。

在一系列布尔列斯克作品里,表现出对封建制度的批判,对个人自然的权利和价值的肯定,这并不取决于他的社会地位,它们为在启蒙现实主义的体系里研究这些作品提供了根据。在此带有其逻辑—教诲因素的诗体寓言,具有特殊的地位。这种体裁广为普及,在乌克兰文学现实主义特征的积累过程中起过显著作用。

巴维尔·巴甫洛维奇·别列茨基-诺先科(1774—1856)是当时最早的寓言作家之一。他提炼了拉封丹—克雷洛夫类型中的寓言,民间谚语、俗407·语、故事和笑话是它的源泉,全人类的缺点是其批评的对象。他将普通人民高尚的道德品质与社会上层的残酷、贪婪和寄生性加以对照(《狼与羊》、《猞猁与鼹鼠》、《录事老爷》、《农夫与他的孩子》、《松鼠与鼹鼠》、《鹅》)。别列茨基-诺先科创作于1812—1829年的寓言(发表于1872年),就其类型而言,与赫姆尼采尔的诗体故事接近,充满布尔列斯克——自然主义的细节。

彼得·彼得罗维奇·古拉克-阿尔捷莫夫斯基(1790—1865年)的创作,是乌克兰诗体寓言发展的新阶段。他力求反映日常生活,坚决放弃描写动物寓言的讽喻性,而发挥古典主义和启蒙现实主义共有的拟态因素。古拉克-阿尔捷莫夫斯基深受波兰古典主义文学的影响(主要是N.克拉西茨基的影响),倾心于"中庸之道"原则、古典主义的平衡、相称和合目的性。这在他笔下表现出享乐至上主义的感觉主义与启蒙主义的现实主义的结合。应该在一切方面恪守理智的节制,和谐地将情感与理智结合在一起,确定自己的愿望与达到愿望的现实可能性之间的关系。大自然应该是一切方面的支配因素和导师,置身于大自然中间,人的生活服从于它的规律,理智地遵守命运的安排。这一立场极为鲜明地表现在纲领性的诗歌集《真正的美德》中,并存在于他的全部创作中。社会的恶摧毁了人身上所有人性的东西("自然的东西"),个性只有以坚韧不拔的善和精神的力量对抗社会的恶,精神的力量甚至能使这个世界的强者当面说出事实。

古拉克-阿尔捷莫夫斯基对农奴的奴隶地位深表同情,并愤怒地揭露愚蠢贵族老爷的残酷(《老爷与狗》)。在自己其他一些寓言里(《索洛比与希夫里亚,或路旁的豌豆》、《丘赫基与契万科》、《傻瓜与聪明人》、《医生与健康》、《父与子》),他将全部注意力集中到全人类的缺点上:违反"自然"理智的纸上谈兵、目光短浅、贪婪、愚蠢、热衷于写作空洞蹩脚的诗等等。在他的寓言创作中,可以看到从丰富的现实情节"故事"寓言到启蒙主义的道德教诲寓言本身,到浓缩的、纯理性主义的思想的变化。这一切在博罗维科夫斯基的创作中得到了发展。

列夫科·伊万诺维奇·博罗维科夫斯基(1806—1889)是拥有一百七十多首谚语—寓言(创作于二十至三十年代,发表于1852年)的作者。在这些作品里能感觉到克拉西茨基创作的影响,以及民间创作的作用,准确的民间用词使博罗维科夫斯基的寓言与列斯林戈寓言的"逻辑禁欲主义"区别开来。乌克兰的这位寓言作家嘲笑全人类的缺点,有时还谴责社会上层的寄生性和不道德的生活。

学识渊博、兴趣广泛的天才作家叶甫盖尼·巴甫洛维奇·格列比翁卡(1812—1848年)的寓言,是乌克兰文学中的突出现象。除了寓言以外,他还写了大量抒情诗,创作了四十多部中篇小说、长篇小说和短篇小说(用俄文写作),他还用乌克兰语和俄语撰写了文学批评文章、特写,将普希金的《波尔塔瓦》译成乌克兰语。他的集子《小俄罗斯故事引子》(1834)在《祖国纪事》(1840)上获得好评。他在继承古拉克-阿尔捷莫夫斯基的寓言传统的同时,还创作了新型的寓言,其特点是精雕细刻的情节,现实主义的日常生活场景,准确发现人物的心理特征。他利用其"道德"增加寓言本事部分(构成其基础的最常见的是民间笑话或谚语),促进了它转变为小型风俗喜剧或独特描写风土人情的民间短篇小说。

对作为所有老爷的种类特点的贪婪和专横的揭露,在格列比翁卡的寓言《熊法庭》、《玫瑰与啤酒花》、《牛蒡与大麻》、《狼与火》、《渔夫》、《学生杰尼斯》和《磨坊主》中得到了反映。与将老爷区分为"好老爷"、"坏老爷"的科特利亚列夫斯基和古拉克-阿尔捷莫夫斯基不同,格列比翁卡甚至喜欢主要在地主官吏中看到诸如愚蠢、背叛、吹牛、自私自利这样一些全人类的缺陷。他从民间美学概念出发,创造性地运用小型民间诗歌形式,在自己的寓言里力求摒弃传统的教训意义和布尔列斯克的自然主义。弗兰科称格列比翁卡为天才的乌克兰—俄罗斯作家,特别指出他作为寓言作家的诗歌奇特:格列比翁卡"走着俄罗斯文学中克雷洛克所铺垫的道路,但没有亦步亦趋模仿克雷洛夫,他将乌克兰的风景和农夫的世界观纳入了自己的寓言中"。

· 408

十九世纪最初三十几年里布尔列斯克占统治地位,与此同时,在乌克兰文学中出现了发扬十八世纪下半叶匿名讽刺传统的作品。其中尤为出色的是K.普济纳的《颂——小俄罗斯农民》,作品中反映了社会对比,展示了农民的贫困状况。C.皮萨列夫斯基的长诗《斯捷齐科》和E.鲁季科夫斯基的故事长诗《盐粮贩子大车》,以探索新风格和力求揭示人物的内心感受见长。

布尔列斯克为文学贴近人民的生活起了自己的作用,在十九世纪三十至四十年代它退居到文学进程的外围。

乌克兰诗歌体裁的体系,无论是基于古代文学非宗教的体裁(幽默诗和讽刺、抒情浪漫诗、寓言),还是基于在创建新文学的过程中产生的体裁(模仿英雄史诗的、日常生活的、幽默的、历史长诗,诗体寓言故事,叙述历史事件的抒情诗,风景诗等等),都形成于十九世纪初。乌克兰诗歌中出现了十四行诗、民间诗、十四音节的科洛米伊科夫诗体和亚历山大诗体(六音步抑扬格,每隔三音步有一停顿)、二行哀诗、六音步长短短格、不同音步和六音

步的，一行诗中间停顿的抑扬格、抑扬抑格、抑抑扬格。对古希腊罗马作品的翻译和改写，对古代和《圣经》情节的加工，对法国诗人以及莎士比亚、拜伦、歌德、茹科夫斯基、普希金、密茨凯维奇等作品的翻译，占有显著地位。

在十至四十年代诞生了新的乌克兰戏剧，出现了职业剧院。这一时期乌克兰的戏剧在起源上与十七至十八世纪的文学传统有联系，它由对话、朗诵、学校戏剧和大箱木偶戏（民间木偶剧院）、音乐剧（歌曲、舞蹈、合唱和歌舞）发展而来。

在舞台上平庸无奇的独幕轻松喜剧和情节剧占统治地位的条件下（它们相当大的部分是从法语翻译过来的），十九世纪初，乌克兰喜剧作家真实地反映了人民的日常生活、风俗和仪式的民族学特点，广泛运用了民间文学、音乐和舞蹈的方针，在文学的发展中，在形成职业剧院民族问题范围方面，都起到了良好作用。与此同时，从俄罗斯启蒙主义喜剧和欧洲市民剧传入的思想，渗透到了乌克兰戏剧中。家庭生活及其日常冲突和特点是乌克兰喜剧家关注的中心。在一系列戏剧中（如科特利亚列夫斯基的《纳塔尔卡·波尔塔夫卡》、《有魅力的士兵》、克维特卡-奥斯诺维亚年科的《冈察罗夫卡的媒人》、П. 科特利亚罗夫的《柳勃卡》等），明显追求对人物的冲突和行为的社会制约性，表现出与十八世纪末十九世纪初俄罗斯讽刺喜剧相近的特点，而在体裁风格方面则与十八世纪下半叶始作为古典主义歌剧的对应物发展的俄罗斯滑稽歌剧相近。

科特利亚列夫斯基根据启蒙主义美学，将体现了智慧、友谊、高尚精神，具有独立性和人格的普通人代表引上了舞台，力求在自己时代的具体的（典型的）民族情境中，展示典型性格的作用。他从启蒙主义关于人性善的概念出发，同时也看到，现实的行为、举止和信念都取决于教育、环境、个性的社会地位及其社会角色。

在十八世纪下半叶俄国讽刺喜剧的直接影响下，二十至三十年代出现了格里高利·费多罗维奇·克维特卡-奥斯诺维亚年科（1778—1843）的讽刺喜剧《京城来客，或县城里的混乱》、《贵族选举》、《舍尔缅科——乡文书》、《未卜先知的女人》、《舍尔缅科——侍从官》等，它们有机地融入当时的俄罗斯文学之中，对乌克兰戏剧中社会讽刺的发展产生了不小影响。

乌克兰文学中现实主义倾向的发展始于三十年代，它坚决地提出了对大型叙事形式的要求。大型叙事形式的产生与克维特卡-奥斯诺维亚年科的创作有联系。他初次亮相是作为俄罗斯作家，时隔十五年，1833年他以中篇小说《玛露霞》片断和短篇小说《士兵肖像》表现出自己是一个乌克兰作家。在与这些作品同时刊登的前言里（《苏普利卡致出版商先生》），他提出了关于乌克兰文学必须摒弃布尔列斯克风格与从活生生的

现实中吸取题材和问题的散文创作问题。与当时其他乌克兰作家一样，他坚决反对反动集团关于似乎乌克兰“方言”不能创作出“理智的”和“有益的”作品的论调。

克维特卡-奥斯诺维亚年科早在二十至三十年代用俄语创作的讽刺喜剧里，就在人物的对话中诉诸乌克兰口语。在作家三十年代至四十年代上半期的乌克兰作品中(《士兵肖像》、《科诺托普巫婆》、《这就是所谓的宝物》、《玛露霞》、《心上人奥克萨娜》、《王牌—姑娘》等)两种体裁风格倾向不一样：一种是叙述喜剧倾向(与前一时期古典主义的讽刺风格和启蒙现实主义特点有联系)；一种是感伤的现实主义倾向。他的喜剧作品中最充分地表现了启蒙现实主义的一些艺术原则，诸如个性社会行为的抽象人道主义道德范畴和教育作用，它们在作品情节结构的普通形式中表现出来。在这里，民间笑话、滑稽小说、谚语、俗语、故事、传说通常作为发端的材料。模仿口头(民间创作)叙述风格、作者作为来自民间的故事人，一方面创造出了真正的、真实的幻想，而另一方面也保证了作者立场的自由。但是，布尔列斯克风格并没有促进充分揭示民间美学理想的社会内容。

如果说在克维特卡-奥斯诺维亚年科的幽默作品里，农民形象是“单线的”，主人公不以复杂的感受见长，那么在他风格严肃、“感人”的感伤现实主义作品中，则揭示了普通农民丰富的心灵，肯定了人类个性超阶层的价值思想。别林斯基在中篇小说《玛露霞》中看到，乌克兰“大自然洋溢着诗情，普通人的生活诗趣盎然，风土人情充满诗意”，这并非偶然。

克维特卡-奥斯诺维亚年科在乌克兰中篇小说中的目标，是使读者“深受感动”，获得某种“理性的和有益的东西”，并要求不仅要有新的形象话语，而且要向人物的个性感受、心理分析深化。与此同时，表现出了感伤主义固有的缓和生活矛盾的倾向，力争在冲突情景中寻找大家满意的解决方法。

克维特卡-奥斯诺维亚年科“忽视”乌克兰乡村的社会关系，但却描绘了农民中间业已开始的阶级分化。农民的一些道德心理特征，诸如社会无组织性和容忍性、信教、在为个人利益的斗争中的消极性、阶级幼稚病、对命运的期望，均是客观历史形成的。作家对作为那一时期社会经济制度基础的基督教和传统等的道德的极力肯定，与其真实反映现实的客观逻辑，产生了矛盾，使读者产生了必须寻找另外的社会解决方法的思想。

创作“民间中篇小说”的功绩非克维特卡莫属，这种小说从十九世纪中叶起逐渐成为乌克兰文学的主导体裁。他巩固和扩大了乌克兰文学在研究人民生活方面的成绩，创造了新的叙事形式，开创了按照民主主义和人民性描绘现实的现实主义道路。他的散文对俄罗斯谢甫琴科中篇小说里的现

实主义产生了明显影响。

与乌克兰文学中启蒙现实主义发展的同时，出现了前浪漫主义倾向，而在二十年代末，产生了在很大程度上以接受晚期启蒙主义思想的浪漫主义流派。民族文化运动构成了乌克兰文学中浪漫主义的基础，这一运动的特点是面向民间生活深刻的根源，首先是面向民间诗歌，它作为“自然”的一部分要高于文明。这一确定二十至四十年代乌克兰浪漫主义民间创作的历史流派的代表者，赞同赫尔德把民间诗歌看成为民族的历史、风俗、生活和精神的宝库的观点。这些思想都加强了对民间文学的兴趣，并随着对乌克兰民间文学的搜集、出版和研究而得到确立，启蒙主义者则为之奠定了基础。1819 年 H. 采尔捷列夫的集子《古代小俄罗斯歌谣采集经验》问世。1827 年出版了 M. 马克西莫维奇的《小俄罗斯歌谣》，1834 年则是他的《乌克兰民歌》问世。1836 年出版 П. 鲁卡舍维奇的《小俄罗斯和红罗斯[①]民歌与歌谣》，1833—1838 年 N. 斯列兹涅夫斯基出版了六集《古扎波罗热-谢恰》，其中包含民间传说、乌克兰历史民歌和歌谣（其中一部分是模仿）。N. 库尔任斯基、M. 马克西莫维奇、M. 沙什凯维奇、O. 博江斯基、N. 瓦吉列维奇等人的著述，对浪漫主义意识的形成具有重大的意义。

乌克兰文学美学思想与浪漫主义流派的相联，与德国古典哲学思想的相识，在其形成过程中起了明显作用。在这方面，应该提及的不仅有马克西莫维奇参与文学哲学爱好者协会的活动，而且还有其他科学和文化的事实。由于 1805 年哈尔科夫大学的开办，乌克兰出现了最初的期刊（俄文）：《哈尔科夫的德谟克利特》[②]（1816）、“乌克兰通报”（1817—1823）、《哈尔科夫消息报》（1817—1823）、《乌克兰纪事》（1824—1825），它们促进了乌克兰新的社会意识和文学美学思想的形成。与产生古典主义性质的作品同时，在《乌克兰纪事》上还出现了某些含有感伤主义和浪漫主义母题的独特的译诗，以及否定理性主义美学基础和让读者了解浪漫主义美学论点的文章。尤其是乌克兰的哈尔科夫大学毕业生，与十二月党人运动有着密切联系的索莫夫，对乌克兰人民英雄的过去及其文化、民间创作、风俗表现出了强烈的兴趣。他刊登在《乌克兰通报》上的《小俄罗斯中篇小说》（《乌克兰哥萨克》、《美人鱼》、《宝藏》和《基辅女巫》）中，广泛地反映了乌克兰人民的日常生活及其英雄的历史过去。

新的分析文学作品的方法论，力求将整个文学的任务与民族文学发展的历史要求结合起来，浪漫主义美学为这种方法论奠定了基础。早在

---

① 红罗斯，十六至十九世纪外国史料中对加里西亚的历史称谓。——译注

② 德谟克利特（约公元前 470/460—?），古希腊哲学家，古代原子说的创始人之一。——译注

1816年，乌克兰的P. 戈诺尔斯基就在这方面迈出了明显的一步(《论我国生动的散文和俄罗斯创作现状概观》)。И. 克罗涅贝尔格的著述也具有重大的意义，他率先在乌克兰尖锐地批评了模仿大自然的古典主义理论，反对将艺术理解为盲从复制现实。克罗涅贝尔格的著述(关于他，别林斯基这样写道：“对这位大家难以忘怀的人的纪念，对于我来说是极其珍贵的。”)在克服古典主义美学原则方面，对全俄罗斯都具有重要的意义，它们与П. 维亚泽姆斯基、A. 别斯图热夫(马尔林斯基)、B. 奥多耶夫斯基和Д. 韦涅维季诺夫的文章和索莫夫的论文一起，为俄罗斯浪漫主义美学的形成奠定了基础。

在三十至四十年代，德国古典哲学以及赫尔德关于民族性格和民间诗歌的思想，在哈尔科夫大学的学生中间得到尤为广泛的传播。在迷恋民间诗歌、古代传说的氛围中，早在二十年代末哈尔科夫大学就出现了斯列兹涅夫斯基的文学小组，它的成员多为具有浪漫主义情绪的大学生(叶维茨基兄弟、И. 罗兹科夫申科、A. 什彼戈茨基等)。

最有天赋的乌克兰浪漫主义诗人之一的И. 鲍罗维科夫斯基与之关系密切。他给乌克兰文学带来了不仅与民间诗歌世界(首先与社会日常生活的和抒情的歌谣)有密切联系，而且还与浪漫主义的世界观有密切联系的题材、母题和形象。在他的作品(《少妇》、《忧伤》、《哥萨克》、《渔夫》、《帕列伊》、《沃洛赫》)里，出现了在现实中找不到自己位置的新主人公的形象。这种孤独的个性忽而以不幸的、痛苦的人的身份出现，忽而以超越碌碌无为的尘世的孤傲的强者身份出现。这种主人公的特色是具有深刻强烈的感情，选择生活立场的果断和性格的力量。为幸福和个性自由而斗争是这种主人公行为的动因。在《乌克兰哥萨克》、《帕列伊》、《哥萨克》等诗中，这一形象就像拜伦的主人公，其价值标尺完全超出了日常生活。像许多乌克兰浪漫主义诗人一样，N. 鲍罗维科夫斯基在探寻理想时，转向祖先古朴的生活，描写独特的牧歌田园诗(《仿贺拉斯》)，将祖先积极的生活与他同辈人的意志薄弱和懒惰相对照(《懒汉》)。

在谢甫琴科出现以前，鲍罗维科夫斯基的文学之歌(《杀戮》、《哥萨克》、《一个迁离的农妇》、《母亲相会》)及其沉思体的抒情诗，在思想美学水平、文学语言文化和形象描绘的生动性诸方面，还无人能与他相媲美。

1839年，阿姆夫罗西亚・卢基扬诺维奇・梅特林斯基(1814—1870)的诗集《抒情诗、歌谣及其他》，在哈尔科夫问世，它由三十部独特的诗作以及译自塞尔维亚、波兰、捷克、斯洛伐克语、德语的作品构成。虽然梅特林斯基如同所有乌克兰浪漫主义者一样，广泛地运用民间历史歌曲、传说和宗教信仰，但在他的诗歌阐释中，它们多半具有阴郁的色调。梅特林斯基的

· 411

诗歌世界可以称为对比的世界，它建立在“光荣的哥萨克时代”与社会生活荒凉和退化的现在的对照之上（《致大家》、《叛徒》、《哥萨克》、《孤儿》、《乞丐》等）。这种悲观主义的公民诗，总的来说，相当真实地反映了现代生活，它是批判现实的独特的形式。

用乌克兰语和俄语创作的尼古拉·伊万诺维奇·科斯托马罗夫（1817—1885），是一位具有矛盾的社会政治观点的人。三百多部各种各样的作品——历史研究、政论、文学批评和文学作品出自于他的手笔。他的诗歌主要发表在《乌克兰抒情叙事诗》（1839）和《支线》（1840）中。就像在所有的乌克兰浪漫主义者那里一样，民间创作是他诗作主要的结构基础。与此同时，作家遵循的与其说是民间诗歌的思想内容，不如说是传奇—幻想的母题、象征、格律、形象体系。思想立场的不明确性和倾向性表现在他的某些作品中（对乌克兰过去历史的理想化、社会因素从属民族因素、对乌克兰民族性格中的民主主义因素的绝对化，等等）。但是，在他最积极的政治活动时期，以及在基里尔-梅福季协会毁灭后的流放中，主要创作于四十至五十年代的一系列作品中，蕴含着人道主义的，热爱自由的母题。艺术家与暴君、诗人与人民、人民与统治者等问题，在科斯托马罗夫的浪漫主义戏剧《克列穆齐·科尔德》、诗歌《歌手米图萨》、《圣明的尤皮特漂流在基麦里绿波上》、《埃拉多斯》中，都得到了详细分析。

作为历史学家，科斯托马罗夫表现出对历史问题，例如，历史剧极高的兴趣。戏剧《萨瓦·恰雷》（1838）反映了作家关于任何中央集权都与乌克兰人民“精神”敌对的虚假思想。在该剧之后，他于1841年又发表了悲剧《佩列亚斯夫斯卡之夜》，该剧推行斯拉夫人民在基督教道德基础上大团结的思想。虽然剧中人物是作者思想独特的传播者，但悲剧中出现了为祖国的独立而斗争的乌克兰少女玛琳娜的英雄形象。历史问题在许多情况下成为科斯托马罗夫对当代进行引喻处理的手段（《克列穆齐·科尔德》）。

科斯托马罗夫从各个方面表现出他是一位浪漫主义作家。他的创作以题材和体裁的丰富多样见长（尤其是他为乌克兰文学中浪漫主义戏剧、公民政治诗歌奠定了基础），并善于将其他民族历史生活中的典范，即所谓永恒的形象吸引进诗歌范围——他率先将反暴君者普罗米修斯的形象引入乌克兰诗歌。在乌克兰诗歌中，在他的诗歌《光荣的儿辈，光荣的儿辈》和《晚安》中，首次出现描写斯拉夫人的相互关系的主题。

在三十年代末和四十年代的乌克兰浪漫派诗歌中，浪漫抒情诗、沉思体抒情诗和哀歌（格列比翁卡的俄罗斯和乌克兰诗歌、科斯托马罗夫的诗歌）都得到明显的传播。对生活不满，抱怨命运，是三十至四十年代乌克兰浪漫主义个性心理流派（B. 扎比拉、M. 彼得连科、C. 皮萨列夫斯基、A. 阿法

纳西耶夫-丘日宾斯基等)中的主要母题。这些浪漫主义者的诗歌反映了现实的特点,它们的出色之处在于主人公对自己的命运痛苦沉思,在于对未知的、理想的事物方向明确。将自己融入整个世界的愿望与主人公对现实世界的逃避结合在一起,往往在思辨的层面得到认可。命运一词逐渐成为感伤的——多愁善感的抒情诗中的关键词。这些特点在M.彼得连科三十至四十年代的沉思体抒情诗中,在B.扎比拉的集子《含泪的歌》中,最为鲜明地表现出来。在一系列作为歌曲直到现在广为流传,包括M.彼得连科的诗歌(《我眺望天空……》在内)的作品中,能发现与俄罗斯浪漫主义诗人的情绪相似的母题,它们表达了力求使世界变得更美好的个性无能为力的感觉。

二十至六十年代乌克兰浪漫主义小说,表现了人民的爱国主义感情(E.格鲁比翁卡的中篇小说《柴可夫斯基》、П.库利什的历史长篇小说《税民拉达[①]》、A.斯托罗仁科的中篇小说《该死的马尔科》、马尔科·沃夫丘克的《玛露霞》等),人民反农奴制的情绪和对解放的渴望(M.沙什凯维奇的《奥莲娜》、马尔科·沃夫丘克的《卡尔梅留克》、谢甫琴科的《歹徒》),以及正在成长的独立自主的个性对封建社会专横准则的抗议(格列比翁卡、П.库利什、马尔科·沃夫丘克、Ю.费季科维奇、H.乌斯基扬诺维奇、Ф.扎列维奇等的短篇小说)。在日常生活心理小说中也反映出个性的个体心理的自发的辩证法。它在各种叙事体裁中都有反映:在历史抒情叙事故事中(马尔科·沃夫丘克的《婆母》、《丹尼拉·古尔奇》、《马克西姆·格里马奇》、П.库利什的《高傲的一对》);在中篇民族学—心理小说中(E.兹加尔斯基的《安娜·斯莫霍夫斯卡娅》、A.托隆斯基的《甘恰》);在Ю.费季科维奇的短篇小说《爱情——毁灭》、《好心肠是教不会的》、《施杰凡·斯拉维奇》、《奥普里什基[②]》中;在浪漫主义故事(费季科维奇的《塔里安卡》、《盟兄弟》、B.伊里尼茨基的《往事如梦》、H.乌斯基扬诺维奇的《维尔霍维纳人的报复》等中。

· 412

除了科斯托马罗夫的作品以外,三十至八十年代的浪漫主义戏剧的主要代表是历史剧和悲剧(格列比翁卡的戏剧长诗(《波格丹》、П.库利什的《戏剧三部曲》(《释达》、《彼得·萨盖达奇内》、《纳利瓦伊王》)、Ю.费季科

---

① Черная　рада,税民拉达。1663年6月17日在涅任召开的哥萨克代表会议,有附近村庄的农民和城市贫民("税民")参加,选举左岸乌克兰统领(N·M·布留霍韦茨基当选)。——译注

② 奥普里什基(Опришки),十六至十九世纪上半叶加利奇纳、布科维纳、外喀尔巴阡地区民族解放运动的参加者。他们同波兰和乌克兰的小贵族、摩尔达维亚的封建主、匈牙利和奥地利的地主封建农奴制压迫展开了斗争。——译注

维奇的悲剧《多夫布什》、《赫梅利尼茨基》等)。大部分戏剧作品描写乌克兰人民反对土耳其鞑靼人和波兰贵族侵略的民族解放斗争事件,其中许多是思想剧。

在1837年浪漫主义高涨的氛围中,布达佩斯出版了《德涅斯特河美人鱼》,科沃夫文学小组成员、获得"露西三巨头"称号的M.沙什科维奇、N.瓦吉列维奇、Я.戈洛瓦茨基是该集子的编者和作者。这部作品的出版是全斯拉夫民族文化复兴中一个有代表性的现象,它带有呼吁民族历史和民族"精神"的全部类型学的特征。在社会和文化生活长期停滞的条件下,在乌克兰西部土地上出版这个集子,用弗兰科的话来说,它是人类情感"在普遍的迟钝和野蛮中间不寻常的突破口",是"彻头彻尾的革命"现象。

"露西三巨头"在东加里西亚[1]实现了从旧的教会文学向新文学的过渡,创立新文学被提升为头等重要的社会任务。除了民间诗歌典范之外,《德涅斯特河美人鱼》里还刊登了M.沙什凯维奇、N.瓦吉列维奇和Я.戈洛瓦茨基的前浪漫主义和浪漫主义的作品。譬如,西乌克兰大地上新乌克兰小说的奠基人M.沙什凯维奇,在他的浪漫主义短篇童话故事《奥莲娜》中,描写了保护人民免受贵族老爷的专横压迫的保卫者奥普里什基的形象。

但是,应该看到,"露西三巨头"的思想美学教训,其成员在M.沙什凯维奇去世后逐渐放弃了自己青年时代的进步理想(《收获节献给罗辛人[2]的花冠》,1847年),年轻一代加里西亚诗人未能加以发展。对沙什凯维奇的思想,一度只有H.乌斯基扬诺维奇、A.莫吉里尼茨基和一定程度上的Φ.加拉谢维奇加以宣传。

乌克兰的文学批评的产生,与浪漫主义美学的出现有关(M.马克西莫维奇、O.博江斯基、格列比翁卡、科斯托马罗夫的著作)。科斯托马罗夫于1848年发表在丛刊《花花公子(1844)》上的《小俄罗斯语创作述评》,是重要的文学批评现象。他将日常生活、风俗、民族"特征"描写的真实性、"语言的正确性",即民族独特性的反映,作为重要的范畴提出,首次在乌克兰文学批评中提出关于以生活本身来考验作品的真实性问题,反对主人公感伤主义的多愁善感和启蒙主义的规定性,发挥以社会生活为性格的历史前提的思想。在四十年代下半期,由于"露西三巨头"的活动和1848年革命潮流引起东加里西亚积极的文学生活,Я.戈洛瓦茨基、И.瓦吉列维奇等人

---

① 加里西亚即部分西乌克兰和部分波兰地区的历史名称。——译注

② 在奥、德、波、俄正式文献中指加里西亚的乌克兰人。——译注

发表了文学批评讲话。

在三十年代末四十年代初，为“农奴制”的时代，当俄罗斯受尽摧残，停滞不前之时，推举出“农夫”诗人塔拉斯·格里戈里耶维奇·谢甫琴科(1814—1861)，一方面标志着，出现了农奴政治觉醒最初的一些特征，另一方面标志着从乌克兰贵族启蒙主义的社会思想，包括艺术思想向全俄革命民主主义思想体系的过渡。

1831年，谢甫琴科作为恩格尔哈特的家仆和画师来到京城，1832—1836年他学习绘画，1838年从农奴赎身后，他成为美术学院的旁听生，K. 布留洛夫[①]喜爱的学生。对过去艺术文化成就的研究，对美的古典主义标准在绘画中的体现，并没有吸引谢甫琴科的全部兴趣。1838—1842年他着手研究乌克兰历史。在他的笔下，出现了歌颂哥萨克自由和光荣的诗歌形象，这一形象与在社会和民族压迫下他的祖国苦难深重的状态形成对照(《科特利亚列夫斯基永久纪念》、《我的沉思，我的沉思》、《致奥斯诺维亚年科》、《伊万·波德科瓦》)。

· 413

在这些浪漫主义作品中，出现的理想化的“哥萨克的自由”和自由的乌克兰的形象，是受了某些因素的影响：如二十至三十年代乌克兰和俄罗斯浪漫主义诗人的创作(И. 鲍罗维科夫斯基、梅特林斯基、K. 雷列耶夫、H. 马尔凯维奇)、乌克兰贵族历史文献著作(Д. 班蒂什-卡缅斯基的《俄罗斯人》、《小俄罗斯史》、H. 马尔凯维奇的《小俄罗斯史》)、民间诗集和乌克兰民俗学家的著作(H. 采尔捷列夫、M. 马克西莫维奇、斯列兹涅夫斯基等的著述)。在“异乡”找不到自己位置的抒情主人公的孤独感，诗人对自己阶级出身的意识也同样重要。在上述作品里，对“哥萨克时代”的颂扬是与对家乡的思念、孤苦无依、浪漫主义的孤独的母题交织在一起的，它们在诸如所有四首《抒情诗》(1838)、《致H. 马尔凯维奇》(1839)这样一些抒情诗里，得到了广泛的反映。心理上的孤独感最充分地体现在长诗



谢甫琴科 自画像素描 1857年

① 布留洛夫(1799—1852)，俄国画家，1823—1835年及1850年后住在意大利。主要作品有《维尔萨维亚》(1832)、《庞贝城的末日》(1830—1833)、《女骑士》(1832)等。——译注

《特里兹纳[1]》(1843)里,对诗人的基本特征所作的抒情的自我描述中,在长诗里可以发现 K. 雷列耶夫[2]的影响(包括对《沃依纳罗夫斯基》某些诗句的引用)。

谢甫琴科研究乌克兰的过去,不仅遵循历史文献,而且表现出自己的“土包子的”民主主义。在正面主人公的思想方面,他要比其他乌克兰浪漫主义诗人更接近人民的概念。他的波德科瓦和特利亚西洛不是“恶魔式的”主人公,譬如像 A. 梅特林斯基或 И. 鲍罗维科夫斯基笔下的哥萨克首领,而是人民群众的领导者,其行为与他们的自由、追求和目的有关。在谢甫琴科的笔下,如同在雷列耶夫和其他十二月党人诗人笔下一样,祖先的英雄功绩负有的使命,是唤起现代人为祖国的解放和使人民摆脱压迫而斗争。他描写人民反对封建主义,反对波兰贵族压迫的起义事件的英雄历史长诗《海达马克》,是认识历史过去的教训及其对现代解放运动的意义(在谢甫琴科的整个创作期间这一题材并未穷尽)的最高点。在长诗中人民群众是历史的动力。如同在《佩列便佳》一诗中提出“诗人与人民”的主题,长诗中则提出了关于文学的教育作用问题。

1840 年谢甫琴科的第一部诗集《科布扎歌手》(一共由八首诗组成)的问世,以及 1841 年发表的长诗《海达马克》,奠定了乌克兰文学发展上质的新阶段。1841 年,他创作了历史剧《尼基塔·盖达伊》,1842 年创作了社会日常生活长诗《盲女》(两部均用俄语写成)和历史长诗《木卫六》,1848 年创作了历史日常生活剧《纳扎尔·斯托多里雅》(用俄语写成,但保存下来的只有乌克兰译本)。

在谢甫琴科创作的第一阶段,历史题材已与现代乌克兰题材平行发展。诗人的审美理想在普通人、农民的形象中得到体现(《坏女人》、《卡捷琳娜》)。尽管他的创作领域尚不十分广泛,但在创作中已经出现了道德极端主义的特点,随着时间的推移,它将成为谢甫琴科的艺术信条,即诗意的“我”与人民的生活利益的相互关系,人道主义的自我牺牲精神,主人公为人民的幸福而毫不利己。母亲的形象是谢甫琴科笔下占有首要地位的形象之一,母亲走过了从受屈辱到个性精神形成的艰难道路,不仅为了个人的幸福,而且为了所有被压迫的人的幸福,自觉而大无畏地走上斗争的道路(《卡捷琳娜》、《盲女》,长诗和中篇小说《女雇工》、《如果你得到……》、《玛丽娅》等)。在对这一题材和其他题材提炼加工时,主人公与社会环境的冲突合乎情理地形成,从 1843 年起,即从诗人首次去乌克兰起,成为谢甫琴

① 特里兹纳(Тризна),古代斯拉夫人祭奠死者的最后仪式,有酒宴、军事游戏、竞技等。——译注
② 雷列耶夫(1795—1826),俄国十二月党诗人。——译注

科全部创作的决定性因素。

1843—1847年(在谢甫琴科被捕前)是谢甫琴科创作的第二个时期,它标志着作为革命民主主义者的诗人的形成,以及他的诗歌创作达到了最高水平,他的诗歌创作肯定了乌克兰文学中批判现实主义的方法。在这些年代里,他完成了许多长诗(《特里兹纳》、《梦》、《异教徒》、《盲人》、《高加索》等),短诗(其中有《掘开的墓》、《致死者与生者……》、《冷冷的深谷》、《三年》、《遗嘱》),浪漫主义的抒情叙事诗(《百合》、《美人鱼》等)。谢甫琴科表明自己已形成了革命民主主义世界观,是一位杰出的诗歌形式的大师,讽刺诗人,具有锐利的眼光,能完全理解"从摩尔达维亚人到芬兰人"全部俄罗斯生活作为有组织的题材和思想中心的先进的政治思想,依据对专制体系的揭露性批判的政治反抗,决定了他这一时期创作的主要内容。1843年漫游乌克兰的时候,随即在1845年美术学院毕业后和1847年被捕前,呈现在谢甫琴科眼前的不是诗意的乌克兰,不是他在彼得堡如此思念的乌克兰,而是人民的痛苦、贫困,政治上的无权地位和农奴奴性的服从的悲惨命运("全都聋了,全都瞎了,/戴着镣铐低垂着……")。

奠定了乌克兰革命民主主义讽刺基础的长诗《梦》,在谢甫琴科这一时期的一系列作品中占有最重要的地位。诗人揭露了专制制度、教会、宗教和政治恐怖,谴责了受压迫的人民群众的顺从性和消极性,颂扬了为自由而献身的十二月党人。皇宫生活画面的奇异化,对沙皇及其官吏,对京都里"大打耳光"场面的怪诞讽刺性地描绘,现实与幻想交错,都在长诗中与政论性的猛烈抨击,与占主要地位的抒情因素结合在一起。作品产生的非同寻常的艺术表现力,以其情感影响的原因之一,就在于此。谢甫琴科的长诗在类型学上与欧洲浪漫主义的讽刺长诗(密茨凯维奇、海涅、裴多菲)接近。

根据谢甫琴科自己的断定,在乌克兰的三年期间(他的系列政治作品《三年》完成之时),他"逐渐成熟"。"公民的悲痛"(弗兰科语)感代替了对"光荣的过去"的回忆,不仅仅因为乌克兰的悲惨命运,而且也因为其他民族的悲惨命运,表现了意识到的俄罗斯全民族的社会命运的共同性,并从全人类和国际主义的立场揭露专制制度和一切暴力的"黑暗王国"(长诗《高加索》、《异教徒》)。谢甫琴科逐渐走上了真正的文学历史主义之路,表现出了对西欧社会乌托邦思想的认识。

谢甫琴科的诗学以思想美学的"坦诚"见长,它是浪漫主义与现实主义有机的综合体,抒情与冷嘲热讽、崇高与卑下相结合,最经常的是以作者揭露性的独白形式表现出来,它肯定了人民"诚实地"生活的道德理想。

在长诗《梦》和短诗《冷冷的深谷》、《奇吉林,奇吉林》、《献给果戈理》、

《大卫诗篇》、《三年》中，表现出来的对现存制度的否定精神，与谢甫琴科笔下武装起来反对沙皇制度的殖民政策（长诗《高加索》）和举行全民起义（短诗《遗嘱》）的号召结合在一起。正是因为创作了这些“可恶的”、极端“大胆的诗”，沙皇政府将他贬为奥伦堡独立军的士兵，并判处流放，

严加监视，禁止写作和绘画，在1847年被捕时（作为基里尔-梅福迪兄弟会的成员）他的诗被没收。

但是，在第三分局的囚室里，谢甫琴科继续写作。开始了他“靴筒诗抄”的十年，在诗中他描绘了桀骜不驯、不可战胜的战士诗人形象，他宣称：“我痛苦，我难过……但无悔无怨！……”

415 · 在当兵的最初三年，谢甫琴科的创作要比从前整个时期都多。他在社会日常生活长诗（《公爵小姐》、《玛琳娜》、《歹徒》、《像窃贼一样，在悬崖之间》、《如果你得到》、《彼得鲁西》、《士兵井》）中，描绘了农奴制的日常生活，反映了投身反对贵族老爷—暴虐者斗争之路的，具有公民积极性的主人公。谢甫琴科写于1852—1858年（发表于八十年代）的俄罗斯中篇小说《女雇工》、《大尉的妻子》、《音乐家》、《画家》、《高兴和不无道德的闲游》、《不幸的人儿》、《歹徒》、《孪生子》），都与这些叙事作品有着内在的联系。它们在提问题的范围，揭示地主的横行霸道，农奴制度的深刻矛盾，展示来自民众的高尚和天赋诸方面，与四十至五十年代俄罗斯的现实主义小说相近。历史哲理长诗（《沙皇》、《新信徒》、《玛丽娅》、《扫罗[①]》等）和诗歌（《预言家》、《夜里去未收割的黑麦地……》、《仿第二诗篇》、《以赛亚[②]。第三十五章》、《仿以西结[③]。第十九章》、《何西阿[④]。第十四章》）的出现，是谢甫琴科这一时期创作中的新现象，他的创作在流放归来后获得了进一步发展。这些作品运用了《圣经》和古罗马的一些情节，诗人采用伊索语言，创造了寓言的艺术结构。

在长诗《新信徒》（1857）和《玛丽娅》（1859）中，谢甫琴科按照时代的精神，重新认识了历史材料和基督教的传奇。这一时代他提出了关心俄罗斯解放运动命运匹夫有责的问题。在特别的人道主义方面重新认识了《圣经》神话，将它变为人类日常生活史，这一切对基督形象观点体系产生了决定性影响。基督形象由神之子逐渐变为人之子，加入到为人类现实的、世俗的幸福而斗争的战士行列。基督业绩作为实现行善的巨大潜能的楷模，

---

① 公元前十一世纪以色列—犹太王国的奠基人。——译注

② 《圣经·旧约》中四大先知之一。——译注

③ 《圣经·旧约》中四大先知的第三名，是自述体的《以西结书》的作者。——译注

④ 《圣经·旧约》中的十二个小先知。——译注

在每个人的精神世界里都存在。

历史情节的诗歌和长诗(《修道士》、《伊尔扎夫人》、《在那个复活节礼拜日》、《黑云压顶》、《女裁缝》等)，按照浪漫主义的精神，描写乌克兰的过去及其为祖国的自由而英勇献身的英雄，它们进入了谢甫琴科流放时期广泛的体裁风格领域。

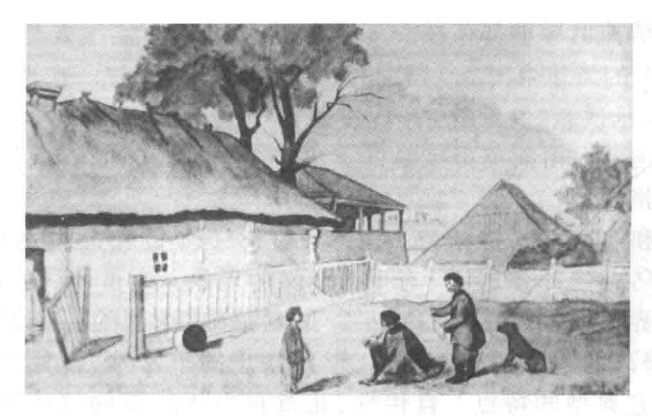
个性的和“角色的”抒情诗，在1847—1850年的作品中占有重要的地位——它是乌克兰文学史上具有重大意义的现象。谢甫琴科的诗歌文化达到了当时世界诗歌最高成就的水平。民歌基础、深刻的心理剖析、形象的哲理概括、修辞的多样性和生动性、形象联想的丰富性、各种各样的“一组组”词汇，是它典型的特点。自传性、儿童和少年时期的情感体验、诗人想象中迁居到乌克兰，则是谢甫琴科的抒情诗的主要特点。他将乌克兰的概括形象与自己的命运紧密地联系在一起——《献给 И. И. 》(“那时我十三岁”)、《异乡的太阳不暖人》、《献给 И. И. 》(“哦，我的歌啊！哦，恶毒的荣誉啊”)、《我在异乡长大》、《献给 A. O. 科扎奇科夫斯基》、《珍贵的，心爱的》等等。

谢甫琴科精通表达抽象思想的直观性手法，在转喻的心理化上达到尽善尽美，并能透过个性领悟的三棱镜窥见任何生活的真实。他的抒情诗与其说基于逻辑的物体概念的联系上，不如说基于能传达深刻的，有时尚且模糊的心灵运动，基于它的“潜台词”，辅助意义和语调色彩的联想组合上(《太阳落山，群山都隐在黑暗里》、《我们大家思考、决定》、《梦的浪潮，雾朦朦的天空》、《艰难困苦、荆棘丛生》，《是不是我自己要写》等等)。与此同时，在谢甫琴科笔下，可以看到对现实主义准确性的追求，从使用形象的言语向使用词语的本义的运动。在诗歌《农舍旁的樱桃园》、《我梦见了一切：山下》、《我为什么要耗费》中，可明显看出诗歌素描的线条艺术。大部分列入“角色”抒情诗的诗歌，具有民歌结构的鲜明表现(《我富有》、《我亲爱的丈夫》、《布谷鸟咕咕叫》、《踏出一条小路》等等)。在谢甫琴科具有代表性的各种花样节奏变异可持续的交替中，科洛米科夫诗体占有重要的位置，它是八音节和六音节诗扬抑格华彩乐段的组合。

1857—1858年，谢甫琴科写了日记(《日志》)，这是关于他的生活，周围环境，关于诗人的社会政治、哲学和美学观点最宝贵的来源。《日志》作为他的一种独特的回忆录散文，以深刻的自我剖析，日常生活场景的生动性、对同时代人中肯的评述见长。

·416

从流放归来后，谢甫琴科于1858年3月来到彼得堡，加入到社会政治和文学艺术生活之中。他与车尔尼雪夫斯基、库罗奇金兄弟、米哈伊洛夫、普列谢耶夫、屠格涅夫、列斯科夫、马尔科、沃夫丘克等文化活动家和解放



画家在乡村作画 谢甫琴科 1845 年

运动活动家会晤，扩大了自己与《现代人》的圈子的接触，并参加了创建文学基金会，筹备《农会》丛刊和第一本乌克兰杂志《基础》的活动。1860 年，美术学院授予谢甫琴科学院派版画家的称号。同年，《科布扎歌手》问世，它是流放前创作的十七部作品之一。

流放后的创作——是谢甫琴科思想艺术发展中的新阶段，社会日常生活方面的母题和形象，隐秘的抒情诗的哲理性，让位于政治斗争和未来的农民革命的形象和母题。谢甫琴科仿佛回到《三年》相同的情况，在专制制度"黑暗王国"和世界的自身形象中，洞悉必然发生变化的时刻，与此同时提升到更高的思想和艺术概括的高度。讽刺的形象性、政治母题、政论揭露的基调，逐渐成为他创作中的主要成分。在谢甫琴科的笔下，揭露《圣经》的激情是与预言所有的"罪人"——从沙皇到"尊贵的"乌克兰贵族老爷，人民的折磨者的帮凶必将毁灭融汇在一起的(《新信徒》、《何西阿，第十四章》、《战斗已发生，纠纷仍存在……》等)。在谢甫琴科那里，揭露和猛烈抨击现在总是与探寻现实中理想存在同时进行的，哪怕它流露出难以觉察的痕迹这决定了他的现实主义的重要特点。在他的现实主义中永远存在浪漫主义面向未来的激情。

在揭露"沙皇—上士"尼古拉一世及其醉醺醺的"暴吏—下士"中，在未经检查的诗歌《圣愚》中，诗人在"百万放猪人中"发现一位当众大胆给暴吏一记耳光的"怪人"。这个唯一的事实成为谢甫琴科进行广泛历史概括的支点(他的诗学特点)，他的历史概括揭示了个别人反抗暴力和全体人民群众反对暴君的统治之间的联系。带着愤怒的谴责面向"洞察一切的慧眼"、咒骂沙皇、诗人作为自我献身精神的楷模，再现了"神圣意志的捍卫者"——在西伯利亚苦役矿场受折磨的俄国革命者的形象。

417・

谢甫琴科生活最后几年的政治诗，素有寓言的结构，思想的拟人

法，现实意义的象征形象，它们按照当时的政治任务表现了高水平的思想艺术概括。这甚至在某些写生图景中表现出来(《啊，人们！可怜的人们》、《我走在涅瓦河上》)，其中没有丧失其具体性的个别现象，变为普遍的现象。"真理—复仇"成为谢甫琴科创作的关键词，他不仅热情地号召人民群众起义，而且坚信革命胜利，坚信大地上未来生活的振兴(《我不抱怨健康》、《寂静的世界》、《明朗的世界》、《阿基米得与伽利略》等)。

作为新乌克兰文学的奠基人，谢甫琴科将新文学的目的与全俄解放运动的任务，与革命民主主义思想体系的发展，与人民群众的生活和为社会、民族的解放斗争结合在一起；他非同寻常地扩大了它的思想题材和艺术美学领域，使之走上真正的历史主义道路，在乌克兰文学语言的发展中起了杰出的作用。谢甫琴科向全世界说出了自己的话语，提炼了具有国际意义的题材和问题，使乌克兰文学参与到解决世界思想艺术发展的问题之中，谢甫琴科的创作预示了乌克兰文学今后的进一步发展。

十八世纪末至十九世纪上半叶(1861 年前)，乌克兰文学是在封建农奴制关系解体、新的资本主义关系形成的时期得到发展的。它与俄国人民的解放运动，与人民的社会和民族自我意识的增长紧密相连。在这些因素的影响下，乌克兰文学越来越贴近人民的生活，促进了人民的社会和民族自我意识的成长，并与反对农奴制压迫的农民斗争联系在一起。在社会思想(包括艺术思想在内)形成了两大阵营，两大相抵抗的倾向：革命民主主义的倾向和资产阶级自由主义的倾向。

新的乌克兰文学是在民间诗歌的基础上发展起来的，这决定了其优秀作品深刻的民主主义性质，最进步的乌克兰作家首先是谢甫琴科，他反映了农奴的社会渴望和宿愿。

第三章 白俄罗斯文学

在十九世纪上半叶，始于十八世纪的新的白俄罗斯文学形成过程仍在继续，它在复杂的社会政治条件下进行，封建的赋役无法遏止地在增长，沙皇的书报检查制度禁止用白俄罗斯文出版书籍。1840 年 7 月 18 日，一方面，尼古拉一世下令禁止对白俄罗斯省使用"白俄罗斯"一词；另一方面，地方贵族则继续推行波兰化的政策。这双重压迫引发了广大人民群众的反抗。在十至二十年代，曾经存在十二月党人组织以及 1817—1823 年在维

尔诺大学组织了秘密大学生团体爱知社①和爱道德社。② 这一时期白俄罗斯文学发展的基本特征是：追求民族独特性，以活生生的口语和民间创作为方向。这一时期大部分的作家都从搜集和加工民间诗歌开始自己的文学活动。白俄罗斯的学术研究、民俗学和民族学从此产生。

在十九世纪上半叶，白俄罗斯人民的文学意识多半在民间创作中表现出来。作品得以保存下来的为数不多，如同十八世纪一样，文学基本上还是手抄本和佚名文学。

白俄罗斯佚名文学意义最为重大的作品是长诗《反埃涅阿斯记》和《塔拉斯在帕尔纳索斯山上》。前者是新白俄罗斯文学的第一部大型叙事作品。它很可能产生于二十年代中期。只有讲述古希腊英雄埃涅阿斯厄运作品的第一部分流传。它根源于维吉尔的《埃涅阿斯记》。在体裁方面，它与一些给予它重大影响的作品，如 H. 奥西波夫的《反维吉尔的埃涅阿斯记》，以及科特利亚列夫斯基的《埃涅阿斯记》有联系。但是，我们并不知晓它的作者（大概斯摩棱斯克的地主 B. 罗文斯基就是他将独特的生活内容纳入传统的形式之中）。滑稽幽默、摹拟古风被理解为文学的假定性，因为读者面对的是典型的十九世纪初白俄罗斯贵族老爷和农民。

在《反埃涅阿斯记》中，古希腊神和特洛伊人之间的关系就像农奴主与农奴之间的关系一样。埃俄罗斯③召集风为地主服劳役，命令“它使海洋汹涌”。天后朱诺是“恶妇，贵族类型的凶女人”。特洛伊人是被人雇用的“工匠”，他们一切都“在行”：会酿酒、“装桶箍”。

这部作品论战性地反对古典主义的标准。作者使崇高因素和英雄因素降格并进行讽刺性摹拟。长诗中书面传统与民间歌谣创作相结合，这是一部民间的和具有民族特色的作品。作品中对新的、人民的理想的探寻是显而易见的，它色调鲜明地展示了农奴的劳动、风俗、仪式和宗教信仰。谢甫琴科四十年代初在彼得堡读到了这部长诗并发现长诗具有“纯白俄罗斯的因素”④。

长诗《塔拉斯在帕尔纳索斯山上》（十九世纪中期）是白俄罗斯佚名文学的高峰之作。如同在《反埃涅阿斯记》中一样，长诗中可以发现讽刺性摹拟—讽刺因素。古希腊奥林匹斯神“居住”的帕尔纳索斯山，就像普通的白

---

① 爱知社，1817—1823 年波兰维尔诺大学的秘密的学生团体，创建人是密茨凯维奇、T. 扎恩、Ю. 叶热夫斯基、马列夫斯基等。该社把贵族的启蒙运动思想同民族解放的志向结合在一起。——译注

② 爱道德社，1820—1823 年波兰维尔诺大学的秘密的学生团体，“爱知社”分社。——译注

③ 风神。——译注

④ 《反埃涅阿斯记》用一种基于白俄罗斯东部方言的语言写成。——译注

俄罗斯乡村，而希腊神话中的神仙就像变穷的贵族老爷或富裕农民。《塔拉斯在帕尔纳索斯山上》是以偶然来到帕尔纳索斯山上的白俄罗斯农民的名义加以叙述的，塔拉斯的形象体现了白俄罗斯人最优秀的特点。这是一位勤勤恳恳的劳动者，求知欲强，头脑灵敏，天生具有幽默感，善于领悟美。对神提出的问题："你是什么人？你不是作家么？"塔拉斯满怀自尊心地答道，他只是一个"来自普捷维希的守林人"。

长诗出自何人手笔并未确定。一部分研究者认为是 B. 杜宁-马尔青凯维奇添写的，另一部分人认为是 A. 维利格-达列夫斯基补写，还有人认为是山区大学生——山区农学院大学生添写。还有的意见是，长诗是逃亡的十二月党人叶甫希姆·克鲁平卡（克鲁平尼科夫）所写。没有争议的，只是《塔拉斯在帕尔纳索斯山上》出自受过良好教育的人之手，他有理由隐姓埋名。在文本中也看得出来，作者读过长诗《反埃涅阿斯记》，熟谙俄罗斯文学，懂得长诗不同思想艺术流派之间的斗争。所以，帕尔纳索斯山麓下的人群不让先生往前通过，大喊："要小心点，老兄！你们不要压制我的小品文和《蜜蜂》。"这是"所有报刊的编辑"，随时都可能向世人大骂每一个人，"就像前年夏天骂果戈理一样"。虽然没有提到编辑的姓名，但读者心里清楚，这是布尔加林[①]，他屡屡发表攻击果戈理作品的诋毁文章。布尔加林和格列奇的外貌描绘得相当准确。与之相对的是普希金、果戈理、莱蒙托夫，他们是得到民众的赞许去帕尔纳索斯山的。

直到 1890 年长诗《塔拉斯在帕尔纳索斯山上》还是以口头和手抄本流传。它的广为流行，对后世作家产生了良好作用。实际上，十九世纪白俄罗斯文学中的现实主义倾向起源于它。

许多佚名的古塔尔基（一种短篇故事体裁，最常见的是基于两个农民的对话）和那一时期的诗歌，在其思想美学品质上与《反埃涅阿斯记》和《塔拉斯在帕尔纳索斯山上》相近。这些作品讲述了白俄罗斯农民的思想和感情，传达了对阶级奴役的抗议和获得土地及自由的渴望，在《丹尼拉与斯捷潘的对话》中真实地表现了农奴制的现实，普列汉诺夫在谈到农民不服从地主时曾引用过这部作品。

这一时期其他反农奴制的佚名作品（《会议》、《光秃秃的春天》）在内容上也类似。古塔尔基的社会理想并非总是明确的。它经常抱有一种愿望，即让地主去遭受落到人民头上的同样痛苦，让他们在"不得不耕地时，一样头疼"。通向解放的道路被抽象地确定了（"来自上帝对贵族老爷的惩罚一

① 布尔加林（1789—1859），俄国作家、新闻工作者，出版反动报纸《北方蜜蜂》（1825—1859 年，1831 年起和格列奇合编）以及其他报刊。——译注

419· 定会到来”）。在某些古塔尔基和诗歌中（《真理》、《瞧，现实的人们成了什么样》）触及了道德伦理问题，人们确信随着“金钱力量”的增大，其精神一致就不再存在，风气就会败坏。

第一位白俄罗斯农民诗人巴甫柳克·巴赫里姆（1813—约1890年）的创作，与佚名诗歌相一致。他因传播反农奴制作品而被罚去当兵。他有三部诗集被沙皇官吏没收，这些作品至今仍无下落。巴赫里姆仅有一首抒情诗《玩起来，玩起来，小伙子》偶然保存下来（二十年代末）。但它使现代人有理由坚信，如果在更有利的情况下，这位自学成才的诗人一定会成为“白俄罗斯的谢甫琴科或彭斯”[1]。

在反对专制制度和农奴制度的斗争中，巴甫柳克·巴赫里姆并非孤身一人。可以用平民知识分子弗朗茨·萨维奇（1815—1846）做说明。他因参加维利亚外科医学院大学生的秘密组织，被贬为普通士兵派往高加索，他从那里多次试图逃往国外。从萨维奇用波兰语写的哲学和政论作品中可以看出，他是“贵族老爷无情的敌人”，是武装起义的拥护者。在他唯一一首用白俄罗斯语创作的诗歌《在那里，在平斯克附近》里，强调了科学和人道主义是与专横暴虐和农奴制度不相容的。白俄罗斯波利舒克向邻居——“立陶宛人”和“沃伦人”发出号召——携起手来向“沙皇施压”。

扬·巴尔谢夫斯基、扬·切乔特，特别是亚历山大·雷平斯基的观点比较温和。他们的创作最积极的时期是在四十年代，其作品均收入各种集子，并在丛刊上发表。

扬·巴尔谢夫斯基（1794—1851）的童年和青少年时期，与波洛茨克有密切联系。1809年他创作了第一部洋溢着古典主义精神的波兰长诗《维纳斯的腰带》。他徒步漫游了白俄罗斯许多地方，四十年代住在彼得堡，在那里结识了谢甫琴科，出版了波兰语丛刊《勿忘草》。巴尔谢夫斯基作为可资借鉴的诗歌是《戈列利察》和《小姑娘》，描写1812年事件的诗体故事《农夫行劫》，以四卷故事集《波兰小贵族拉瓦利尼亚》（彼得堡，1844—1846年）的作者载入白俄罗斯文学史册。童年时代，他在自己的叔叔扎瓦利尼亚家听到的白俄罗斯童话，经作者独出心裁地加工和编辑，被收入故事集。虽然故事集是用波兰语出版的，但用波兰批评家M.格拉波夫斯基的话来说，在他的每个字眼里都“听得出白俄罗斯人的声音”。

诗人和民俗学家扬·切乔特（1796—1847）出身于破落的波兰小贵族家庭，曾住在新格鲁德琴。在维尔诺大学学习期间与密茨凯维奇是好朋

---

[1] 彭斯（1759—1796），苏格兰诗人，他的诗同苏格兰民间诗歌和音乐有紧密联系。——译注

友。在大学生时代，扬·切乔特创作了一些白俄罗斯歌曲、节日贺辞和小戏本。作为爱知社和爱道德社秘密团体的领导人之一，切乔特被流放到乌法。回到祖国后，他搜集并将白俄罗斯民歌译成波兰语，1837—1846年在维尔诺出版了六部集子。写给农民的和有教益的白俄罗斯诗歌，也包括在内。集子的前言中说明了白俄罗斯语言和民间创作的特点。它虽然具有启蒙主义的性质，但切乔特的作品仍然被书报检查禁止出版。

白俄罗斯和波兰诗人亚历山大·雷平斯基(约1810—约1900年)，还在维捷布中学学习的时候，就将普希金的《美人鱼》译成波兰语，在迪纳堡要塞服役时，他与关押在那里的B.丘赫尔别凯结为朋友。作为1830—1831年起义的参加者，雷平斯基不得不流亡国外。在国外他与密茨凯维奇关系密切。1840年，他在巴黎用波兰语出版了《白俄罗斯》研究，在作品里他试图认识白俄罗斯文学发展道路的意义，说明白俄罗斯民间创作的特点。五十年代他在伦敦开办了私人印刷所，除了波兰语集子以外，印刷所还出版了白俄罗斯抒情叙事诗《妖魔》(1853)。在亚历山大二世即位后，诗人回到了祖国。

在巴尔谢夫斯基、切乔特和雷平斯基的创作中，有许多地方表现了他们共同的美学立场的特点。三位诗人不仅用白俄罗斯语写作，而且还用波兰语创作，实际上，他们属于两种文学的创作者，都卓有成效地从事白俄罗斯诗歌和童话的搜集和加工工作。在社会政治观点方面，他们也有许多共同之处，基本上是在启蒙主义思想体系的影响下形成的。他们的观点亦有矛盾。一方面，他们对专制制度和农奴制度的某些表现持敌视态度，另一方面，他们号召阶级团结，美化宗法制的过去，夸大个人道德自我完善的意义。 ·420

巴尔谢平斯基、切乔特和(较小程度上的)雷平斯基的创作个性，是在古典主义和感伤主义姗姗来迟的影响下形成的。他们紧随古典主义者，将自己的诗歌视作传播知识的手段。对于他们而言，思想是预先设定的东西。切乔特的几乎每一首诗都是训诫：不能酗酒，不能生活在愚昧和污浊之中，不能砍伐道路两旁的树木等等。同时，切乔特和巴尔谢夫斯基都与感伤主义者关系密切。他们在田园诗的基调中所描绘的乡村，与“腐化的”城市形成对照。切乔特笔下的农民在外表上都很吸引人，作者想强调农奴应该有最好的命运。巴尔谢夫斯基、切乔特的创作主要受浪漫主义的影响，他们从浪漫主义者那里继承了人民日常生活，对民间创作的爱好。浪漫主义的抒情叙事诗的基本特征(非同寻常的情景，现实的和超自然的因素相互交织在一起)，在雷平斯基的《妖魔》中，在巴尔谢夫斯基的基于白俄罗斯传说的波兰抒情叙事诗中，都显而易见。后者根据浪漫主义的美学原则对民间

故事和传奇进行了加工。在利用民间创作素材时，巴尔谢夫斯基和雷平斯基有时迷恋宗教神秘主义的母题。

乌斯特罗尼的阿德里的一部篇幅不大的长诗《后母》(1850)，是典型的白俄罗斯浪漫主义作品，长诗中抒发了对故土崇高的爱。该诗出场人物中间有大自然人格化的力量：威严的风暴、善良的树林、水大而深的涅曼河、决定在风暴中渡河的保卫故土的大胆的人，长诗充满寓意和象征。

这一时期的杰作，特别是长诗《反埃涅阿斯记》和《塔拉斯在帕尔纳索斯山上》，为 B. 杜宁-马尔青凯维奇、ф. 鲍古舍维奇、Я. 鲁钦纳、A. 古里诺维奇等作家登上文坛作了准备。由于他们的创作努力，十九世纪下半叶的白俄罗斯文学，已经转到反映现实的现实主义原则方面。

第四章　犹太文学

犹太文学的发展有其自身的客观历史规律性，其表现于新的依地语犹太文学(根植于中世纪后期)，十九世纪主要在俄罗斯以及许多东欧的其他国家里开始突飞猛进地发展起来，并且达到思想和美学的高度成熟。

依地语[1]属于日耳曼语族，产生于十二世纪末期至十三世纪，以高地德语方言为基础，融入了闪米特语以及斯拉夫语的丰富成分。在德国，从十三世纪起民间流浪歌手("施皮莱特"和"辛格雷")就创作了许多揭露村社头目的讽刺作品。

流传至今的依地语文学古代文献，是由十四至十五世纪的一些佚名作家创作的：长诗《萨穆伊尔[2]王记》、《关于埃斯菲里的传说》、《帝国志》。在意大利，十六世纪初伊利亚·博赫尔(1467—1549)创作了长篇小说《博瓦科罗列维奇》(1507)和《帕里斯与维埃娜》(1509)，这两部依地语小说是对意大利原文进行加工整理而成的。

十六世纪末，由于犹太人大规模迁徙到东欧，依地语文学中心开始由德国逐渐转移到波兰。在这里，把持在富人和拉比[3]手中的村社组织(一种从宗教上控制贫民的思想、保存其蒙昧落后和神秘情绪的机构)势力不断发展壮大，这一切自然也会表现在文学的特征上。世俗文学通常靠译自古犹太语的译本来汲取养分。

---

① 依地语，即犹太德意志语，也译为意第绪语。——译注

② 萨穆伊尔(?—1014)，997 年起为西保加利亚王国国王，稳定了王国内部的局势，扩大了疆土。——译注

③ 拉比，犹太教内负责执行教规、教律和主持宗教仪式的人。——译注

十八与十九世纪之交，在波兰、立陶宛、乌克兰和白俄罗斯（后三者加入了俄罗斯），以及在邻近的犹太人密集定居地多瑙河各公国和加里西亚[①]，新的依地语文学开始形成，它反映了人民的历史命运及其民族特色。

犹太新文学的发展从十八世纪末开始与启蒙运动思想紧密联系在一起。启蒙运动——喀斯卡拉[②]——作为富裕阶层的思想体系，更确切地说是趋于同化的欧化犹太资产阶级的思想体系，十八世纪下半叶首先在德国产生。这在当时看来是进步的运动，其创始人是著名的哲学家——自然神论者莫泽斯·门德尔松（1729—1786），他是莱辛的朋友和战友。喀斯卡拉的主要口号是向犹太人介绍欧洲文学，掌握本地语言，巩固世俗教育的基础，借此来复兴犹太人的生活。

· 421

出自门德尔松"门下"的作家有以萨-亚伯拉罕·埃赫利（1756—1804）和阿龙·本-沃尔夫·沃尔夫松（1754—1835），他们分别是喜剧《列布·格诺赫》和《Лайхтзин ун Фремелай》（依地语《轻信与阴谋》）的作者。在加里西亚，启蒙运动文学的代表在十九世纪前二十五年中首推约瑟夫·佩尔，他创作了讽刺性摹拟滑稽作品《揭密者》，批判了犹太教-哈西德教派[③]的神秘主义因素。

十八与十九世纪之交，喀斯卡拉渗入到俄罗斯，在这里较之在德国和奥地利具有较少的上流社会特点，犹太启蒙主义者向民主主义方向发生了重要演变，其左、右翼的极化现象在十九世纪六十年代的改革前夕和俄罗斯第一次革命运动时期，表现得尤为强烈，这一切都在依地语文学中得到独特的反映。

犹太启蒙运动的社会历史特点，在很大程度上接近西欧和俄罗斯古典启蒙运动，这首先是指历史乐观主义、资本主义发展方向、保护教育和维护欧洲的生活方式。喀斯卡拉代表所有民族散布的幻想，好像其一切规章和纲领都代表了人民大众的利益。从另一方面看，由于民族生活习惯的特殊条件，在喀斯卡拉与西欧启蒙运动之间不能划上等号，更不能将十九世纪中叶的犹太启蒙者与四十至六十年代的启蒙民主主义者相提并论。甚至喀斯卡拉中那些曾受过《现代人》和《俄国言论》思想一定影响的最急进派，也缺乏果敢精神、进攻士气和顽抗精力。正统的喀斯卡拉思想家们为了得到那些臆想的、模棱两可的让步和纵容，随时准备与专制农奴制国家政权进行妥协。然而正是沙皇专制制度扶植并在"合法"制度下确认了肆无忌惮

① 加里西亚，中欧历史地名。——译注

② 喀斯卡拉，启蒙主义运动在东欧的名称。——译注

③ 哈西德教派，十八世纪上半叶发生在波兰、乌克兰的犹太教神秘教派之一。——译注

的反犹太人运动。由于在犹太区取得最高官方的首肯，在"犹太人居住区"[①]，"犹太人长老会议"[②]得以继续行使其职能，这是一种压迫大众的无人监督机构，来自村镇富人阶层的神职人员和村社掌实权的人贪赃枉法、营私舞弊，这是中世纪晚期的普遍现象，因此它属于典型的封建社团。

为了对第一批奠定依地语批判现实主义文学基础的犹太作家的历史意义作出正确的判断，应该注意以下情况，即直到十九世纪八十至九十年代，在犹太的村镇中宗教正统思想仍保持着统治地位。哈西德教派——一种披着民主外衣的宗教宗派主义运动，得到相当广泛的扩展。与官方的拉比教派不同，哈西德教派使用依地语，以极其简单的改良形式宣传《圣经》中的基本约言。

在客观形成的条件下，犹太民主进步文学刚刚迈出第一步就不得不在两条阵线上进行斗争：既要反对人民的各种形式的宗教神秘昏醉，又要反对喀斯卡拉的不彻底性和犹豫不定，尤其是反对其对待宗教的矛盾立场，因为喀斯卡拉主要宣传的不是无神论，而是宣传反对教会特权，并且准备与哈西德教派的权威相妥协。难怪在依地语文学中创作出讽刺生活的概括形象——"伪善的"启蒙者—蛊惑家。

处在犹太新文学源头的作家有伊茨霍克-贝尔·莱温宗(1788—1860)、什洛伊梅·埃廷格尔(1800—1856)和伊斯洛埃尔·阿克先费利德(1787—1866)。

在俄罗斯的第一批犹太启蒙者中，伊·莱温宗主要是一位古犹太语[③]政论家，他的依地语消遣性作品遗产数量不多，而且艺术性也不高。但是莱温宗的教导性对话集《格夫凯尔-韦尔特》(1830)，却不只因为它是一部宣扬启蒙运动思想的作品而引人注目。虽然作品中的人物缺乏个性，冲突也只是公式化勾勒出来的，然而，在这部作品中已经显现出某种启蒙现实主义的萌芽。

《格夫凯尔-韦尔特》是一篇论文，以两位犹太人的对话和交谈形式写成。其中一位代表作家的思想立场，他来自白俄罗斯，不是启蒙主义者，而是一位来自人民的宗教徒，正是这一点，根据作者的意图，应该使这位人物对喀斯卡拉正确性的议论具有巨大的说服力。另一位是沃伦人[④]，在白俄罗斯客人面前倾吐衷肠，描绘了一幅令人难忘的定居在第聂伯河右岸乌克

① "犹太人居住区"，旧俄政府在俄国西部划出的犹太人居住区。——译注
② "犹太人长老会议"，十六至十九世纪波兰犹太人村社中的一种自治行政机构。——译注
③ 古犹太语，即希伯来语。——译注
④ 沃伦人·居住在第聂伯河右岸(西岸)的乌克兰地区的居民。——译注

兰地区的犹太人毫无权利、暗无天日的生活画面。

埃廷格尔是位著名的文学家，他在许多体裁方面都成绩卓著。寓言、神话、醒世警句、讽刺短诗构成其文学遗产的大部分。这位启蒙者将注意力转向小型艺术作品是合乎规律的，只要援引一下十八世纪下半叶俄罗斯文学出现的寓言鼎盛期就足以证明这一点。

埃廷格尔在寓言体裁方面的优秀作品来源于民间创作，充满了民间智慧。作品中重要的并不是寓言，而是其鲜明的全景式的现实生活画面。但是埃廷格尔载入犹太新文学史不只是因为他是一位寓言家，更主要是因为他是启蒙戏剧《谢尔克列》的作者，这是一部对于十九世纪上半叶的犹太文学来说非常现代化的作品。

埃廷格尔创造性地领会了西欧描写日常生活的戏剧经验，而这类戏剧狄德罗也曾作为一种典型的时代现象描写过。埃廷格尔创作的这部戏剧，其女主人公谢尔克列已长久地成为一个普通名词。这位狡猾多端、恬不知耻的面粉女小贩，靠招摇撞骗几乎成为城里最富有的人。她伪造了一封假遗书，非法将别人的遗产据为己有。冷酷无情、不学无术的谢尔克列我行我素、无法无天，但最终，正如在“市民剧”[①]中所规定的那样，谢尔克列惨遭失败，正义获得胜利，她的种种恶行全被揭穿，邪恶遭到惩罚，美德获得胜利。

很容易发现，埃廷格尔这部戏剧中的几乎所有情节主题在其之前的世界戏剧作品中都曾被使用过。在《谢尔克列》中，社会问题变为道德伦理观点。剧本充满了日常生活场面的描写，但是，对于当时的依地语文学来说，《谢尔克列》却是一种革新现象，因为它标志着一种传统的开始，而此传统后来被“犹太人的奥斯特洛夫斯基”、民族戏剧的奠基人阿夫罗姆·戈利德法坚（1840—1908）掌握并发扬光大，其戏剧充满了民族内容。

阿克先费利德是农奴制改革前的一位独出心裁的艺术家和出类拔萃的散文家。他年轻时是哈西德教派的拥护者，但这位未来的作家很快就对其神秘主义学说感到失望。阿克先费利德的思想意识在1812年卫国战争的影响下发生了演化。作为俄罗斯军队的一名军官，他参加了俄军向德国的所向无敌的进军。

犹太古典文学历史学家这样写道：“值得将阿克先费利德在国外发生的一切，与其在1813—1815年国外远征期间对部分俄罗斯军官甚至士兵产生的同样的启蒙和革命影响加以比较”（M. 埃里克、A. 罗森茨韦格）。

回到祖国后，阿克先费利德来到敖德萨，当时敖德萨已是多民族聚居的

---

① “市民剧”，出现在资产阶级形成时期，主要描写小市民的心理和生活。——译注

大型贸易和文化中心。在这里他开办了第一所启蒙普通教育学校，并获得律师和公证人的职业。

阿克先费利德虽然是一位十分多产的作家，但其生前见到出版的（死前不久，即1862年）作品只有两部——戏剧《第一个犹太新兵》和长篇小说《帽子》，在小说中反映了1812年的许多重大事件及其在犹太区的余波反响。后来又出版了家喻户晓的《丈夫与妻子》（1867）、《被欺骗的世界》（1870）以及其他作品，1872年出版了他的中篇小说《同时追逐两只兔子》的俄文译本。

在作家阿克先费利德的注意中心——波多利耶的犹太人小镇，其生活方式和风俗习惯是作家十分熟悉和了解的，因为他在涅米罗夫（今文尼察州）出生和长大。几乎在他的所有作品中事件发生的时间都是在十八世纪末和十九世纪初，而事件发生的地点，即使是杜撰出来的名称，也很容易被认出。他的中长篇小说的主要人物都是年轻的启蒙者，他们也充当着作者的喉舌。阿克先费利德戏剧中的主要人物都是知识渊博、经验丰富的人，他们很像冯维辛的理想正面人物——普拉夫金、斯塔罗东。尽管阿克先费利德本人俄语很差，也未必读过喜剧《纨绔子弟》和《旅长》，但是这种相似是显而易见的，因为我们知道启蒙主义文学的目标宗旨，即用高涨的热情反对落后、保守的生活方式和思想，反对宗教禁欲主义。

当谈到依地语文学在俄罗斯、波兰、波罗地海沿岸地区和加里西亚迈出的最初几步时，还应该记住与其相对抗的古犹太语文学，后者拥有多世纪的经验和成熟传统，以及发达的源于《圣经》时代的诗学原则，它仍希望在民族精神生活方面占有绝对的统治地位，并在文化圈子里享有至高无上的威望。

423・

在这一历史时期古犹太语文学和依地语文学一样，受到启蒙运动思想的明显影响，尽管这种影响被所采取的民族主义传统方针所削弱。在俄罗斯的古犹太语文学中第一位启蒙主义诗人是亚伯拉罕・列边松（1794—1878），其哲学抒情诗和田园诗《贫民之歌》受到德国感伤主义文学的明显影响。他也是讽刺戏剧《真理与信仰》（1840）的作者，这是一部嘲笑信仰狂和伪善行为的戏剧。其子米哈伊尔-约瑟夫・列边松（1828—1852）创作了长诗《特洛伊城的毁灭》以及许多以犹太人古世纪和中世纪历史为题的诗歌。但是整个古犹太语文学——甚至在其处于喀斯卡拉影响下的那一部分文学，也具有思想局限性，与人民的现实生活联系不紧，因此其社会意义直线下降，读者范围也不断缩小。但是双语问题仍是整个十九世纪乃至二十世纪前十年最迫切的问题。

但是，到了十九世纪，随着伊茨霍克-约埃尔・利涅茨基，尤其是缅杰列・莫伊赫尔-斯福里马作品的出现，依地语文学不顾上流社会的民主主义

批评的高傲—假斯文论断以及喀斯卡拉虔诚信徒们的虚无主义预言，确立了自己的独立生存权，证明了自己的生命活力和美好前景。

这就是依地语犹太文学在东欧，主要是在俄罗斯土壤上最初半个世纪的历史发展的主要总结。

第五章 俄罗斯的摩尔达维亚文学

十八世纪末至十九世纪上半叶，在普鲁特河—德涅斯特河两河之间的地带（十九世纪称为比萨拉比亚），古摩尔达维亚公国的共同文化和艺术传统的继承性发展表现得十分显著，这里有过去几个世纪的文学、音乐和舞蹈的民间创作。文学遗产得到积极的利用，例如，关于特洛伊战争（1783）的民间小说的季金版本（宾杰里版本）和 1790 年在基什尼奥夫完成的另外一部小说《亚历山大里亚》（《关于亚历山大的罗曼史》[①]）的抄本，带附注“1797 年购于索罗基[②]”的《伊索生平》的手抄本，收有摩尔达维亚编年史和大事记的十八世纪中期手抄集，它是由作家黑日杰乌于 1829 年 4 月 23 日在基什尼奥夫作为礼物得到的，等等。

与此同时，两河之间的地带还表现出各种各样的（还是德·康捷米尔在《摩尔达维亚叙事》中所提出的）历史—地理特点，以及与东斯拉夫各民族的直接接邻和联系。

十八世纪至十九世纪初比萨拉比亚（与摩尔达维亚公国一样，当时处于土耳其帝国的压迫之下）是一个作战地区，在俄罗斯的领导下，成千上万的摩尔达维亚志愿者参加了反对奥斯曼帝国的战斗，从这时起比萨拉比亚“充满了俄罗斯的光荣”（普希金语）。

联合抗击共同敌人的战斗深深印在人民的记忆中，成为追忆往昔的独特大事年表，“在志愿者的时代”，“在俄罗斯人进驻摩尔达维亚为驱逐土耳其人的时代”——在摩尔达维亚的民间故事中时间就是这样确定的。在历史民间创作中鲜明地表现出对俄罗斯的倾心向往，就像它是唯一的庇护人和大救星一样。从内容上看，摩尔达维亚的民歌和散文作品与俄罗斯和乌克兰的民歌及传说是交相呼应、互为一致的（当谈到那些同样的事件和人物时）。从总体上看，它们组成了独特的具有统一历史渊源和核心的民族间系列作品集：关于在霍京、宾杰里和伊兹梅尔城下的胜利，关于苏沃洛夫

---

① 这是一部古俄罗斯文献，叙述马其顿王亚历山大的功绩的通俗故事。在十一至十二世纪由拜占庭传入俄罗斯。——译注

② 索罗基，朝鲜地名。——译注

元帅等等。类似的作品集是摩尔达维亚——俄罗斯——乌克兰民间文学共性的显著形式之一。

文化和文学的发展也获得了新的机遇。1792年印刷商兼翻译家M.斯特列利比茨基(出身于米尔哥罗德的世袭雕版师之家),因在同土耳其人作战中立功,获得准许在杜博萨雷建立印刷厂,出版希腊语、俄语、摩尔达维亚语以及其他语言的书籍(四年后印刷厂迁至莫吉廖夫)。在他出版的第一批摩尔达维亚书中,《关于最英明的公爵格·亚·波将金之逝世……以及发生在这个世界的其他变化之歌》就是其中的一本。

424·

他还出版了《伟大的马其顿王——亚历山大的故事》(民间的《亚历山大里亚》版本)和摩尔达维亚文学史上第一部诗歌集《新诗》。这部诗集的作者约安·坎塔库济诺(1757—1828)是摩尔达维亚大公的孙子,曾是一名俄罗斯军队的军官。

坎塔库济诺的创作在很多方面具有"新时代"摩尔达维亚文学形成初期的典型特点。在他的诗集中,感伤的田园画面(《花匠之歌》、《牧人之歌》)与讽刺主题交相辉映,作者认为追求奢侈浮华的生活、虚度光阴和"贪得无厌"(讽刺作品《人》,长诗《狂笑》)都是有罪的。在他的诗集中,与这些独具特色的诗歌并驾齐驱的还有一系列从梅塔斯塔齐奥[①]、托·格雷[②]和马尔蒙杰利的作品改编过来的作品,以及摩尔达维亚第一批出色的译著,包括译自拉封丹的作品(《知了和蚂蚁》)和《雅歌》(片段)等。后来,正像一些新发现的手稿资料表明的那样,坎塔库济诺将自己的全部精力都投入到作品翻译上(从法语或者以此为中介),而且吸引他注意力的那些作品因此名声鹊起:让·雅克·卢梭的喜剧《那尔基斯,又名爱上自己的人》(译文注明日期为1794年),孟德斯鸠的《关于阿尔萨基和伊斯梅尼娅的东方故事》(1803),最后是改编成散文的亚历山大·蒲柏的《人论》(敖德萨,1807年),这部作品的影响力在坎塔库济诺的讽刺作品中也能感觉得到。

在摩尔达维亚享有盛誉的还有俄罗斯作家的作品,尤其值得注意的是在一本最为完整的拉季舍夫的《从彼得堡到莫斯科旅行记》的抄本上有作家本人的摩尔达维亚文签名(1800)。

1812年5月根据俄罗斯与土耳其签订的和平条约,普鲁特河—德涅斯特河两河之间的地带划归俄罗斯管辖,这符合摩尔达维亚人民长期以来渴

① 彼得罗·梅塔斯塔齐奥(1698—1782),意大利诗人、剧作家,原名彼得罗·特拉帕西。作品有正歌剧《蒂托的仁慈》(1734)、《中国英雄》(1752)。——译注

② 托马斯·格雷(1716—1771),英国诗人,所作的《墓园挽歌》(1751)是感伤主义抒情诗的典范。——译注

《阿尔萨基和伊斯梅尼娅》

孟德斯鸠的东方故事 И. 坎塔库济诺译 手迹首页 1803 年

望摆脱土耳其统治的愿望。这一地区的进一步发展列入全俄罗斯的历史文化和社会进步之中。

十九世纪上半叶，比萨拉比亚地区出现了为数众多的知名文学家，其中包括在这里走过全部创作道路的诗人与散文家、寓言家和政论家的康斯坦丁·斯塔马季(1786—1869)，他出生于外普鲁特河的摩尔多瓦省，1813 年加入了俄罗斯国籍。在他的遗产中历史题材的作品尤显突出，长诗《英雄丘贝尔—沃代》、叙事诗《德拉戈什》等，都是以民间传说和编年史为基础创作的，描写了抗击外国侵略者的浪漫主义战斗场面。充满爱国主义思想的小说和随笔有《苏恰娃与亚历山大仁王在十五世纪》、《摩尔达维亚公斯特凡·韦利基及其勇敢的黑特曼[①]阿尔博列》等。斯塔马季的翻译作品非常出色(他还翻译过杰尔查文、茹可夫斯基、普希金、克雷洛夫、莱蒙托夫等的

① 黑特曼，乌克兰 1654—1764 年间的执政；查坡洛什哥萨克公选的首领；波兰十六及十七世纪的统帅。——译注

作品)。

大作家、寓言大师亚历山大·多尼奇(1806—1865)是在俄罗斯的文学和社会环境中成长起来的。他的作品集后来在雅西[①](1840,1842)出版,1835 年作家迁居到那里。多尼奇首先受到克雷洛夫的鼓舞,创作了一百多首寓言故事。

来自北部德涅斯特河沿岸的作家“王朝”的代表亚历山大·黑日杰乌(又名吉日杰乌),用俄语创作自己的作品,但是他丰富多彩的活动在摩尔达维亚的民族文化和文学的发展中起着极其重要的作用。黑日杰乌受教育于哈尔科夫大学(这里在他的导师中有克维特卡-奥斯诺维亚年科和古拉克-阿尔捷莫夫斯基)和“哈尔科夫浪漫主义作家流派”(И. И. 斯列兹涅夫斯基等),他是研究摩尔达维亚编年史、各种文献和民间文学的开路先锋。他研究过斯拉夫历史以及摩尔达维亚—斯拉夫的关系史。

425·

黑日杰乌的《摩尔达维亚十四行诗》充满着爱国主义的情感。他讴歌了摩尔达维亚人民的英雄历史,为争取自由而斗争的精神以及同俄罗斯和乌克兰人民的深厚友谊(《尼亚姆茨修道院》、《莫斯科的沃洛尚卡之墓》、《卡古尔》、《卡涅夫的摩尔达维亚遗迹》等)。黑日杰乌还是历史小说《杜卡王朝》(《欧洲导报》,1830 年)的作者,书中描写了残酷无情、贪得无厌的暴君,同时他又是最先研究乌克兰民间创作以及诗人格·斯科沃罗达[②]作品的研究者之一。他发表了一位乌克兰诗人创作的流传于民间的大量诗歌以及有关其文学遗产的几篇文章(《望远镜》,1831 年,1835 年)。

1820 年至 1823 年被流放到基什尼奥夫的十二月党人普希金的到来,对于比萨拉比亚的社会、文化和文学生活具有巨大意义。普希金对摩尔达维亚文化和民间文学有着浓厚的兴趣(普希金的《黑披肩》加上了副标题《摩尔达维亚之歌》;普希金把《茨冈》中泽姆菲拉唱的那首歌《老丈夫,严厉的丈夫》称之为是对当地一首歌曲的最接近的翻译)。

1824 年康·斯塔马季在基什尼奥夫见到了普希金,并翻译了他的《高加索的俘虏》。斯塔马季希望把俄罗斯的文学作品介绍给自己的同乡,以期“在他们的心里唤起学习俄语和研究北部文学的愿望”。科·涅格鲁齐[③]翻译了普希金的《黑披肩》和《基尔贾利亚》,亚·多尼奇翻译了普希金的《茨冈》,多尼奇和涅格鲁齐翻译了德·康捷米尔的讽刺作品,这是一件令

---

① 雅西,罗马尼亚东北部的城市。——译注

② 格里戈里·萨维奇·斯科沃罗达(1722—1794),乌克兰哲学家、诗人、教育家。——译注

③ 科斯塔克·涅格鲁齐(1808—1868),摩尔达维亚作家,所著的历史中篇小说《亚历山德鲁·雷普什尼亚努》(1840)、《书简》等为摩尔达维亚现实主义文学奠定了基础。——译注

人瞩目的大事。

普希金及其他俄罗斯作家的创作影响成为促进摩尔达维亚文学发展的最显著和最富成效的因素之一。比萨拉比亚作家在将俄罗斯文学创作经验介绍给多瑙河流域各公国的过程中起到了非常重要的桥梁作用。与此同时他们也促进了外普鲁特河的摩尔多瓦作家的作品在比萨拉比亚被认识和了解，包括作家格・阿萨基、科・涅格鲁齐、瓦・亚历山德里[①]和其他作家，他们继承和发扬了古摩尔达维亚公国的共同历史、美学和语言传统。

第一部摩尔达维亚文学文选，是由著名的比萨拉比亚教育家 Я. С. 金库洛夫（又名亨库）出版的《用来练习说瓦拉几亚—摩尔达维亚语的散文、诗歌作品及翻译作品汇编》（1840），里面收录了德・康捷米尔的《摩尔达维亚叙事》中的几章、格・阿萨基的几首诗歌、科・涅格鲁齐的一篇讽刺小说《处方》、亚・多尼奇翻译的普希金的《茨冈》的几个片段、B. 波戈尔翻译的伏尔泰的《亨利亚德》的一个片段，等等。

在一篇论述边区文艺作品的文章《比萨拉比亚的文学家》（《望远镜》，1835 年）中，黑日杰乌指出，促进文学发展的不仅有本地作家独树一帜的创作，还有他们从其他语言翻译过来的作品。在文章中特别提到了多尼奇和斯塔马季。黑日杰乌以斯塔马季——这位"摩尔达维亚诗人们的长老"为例，强调指出掌握丰富的母语知识是何等重要，只有这样才能深入了解母语的历史力量。

亚・黑日杰乌翻译的民歌作品（《欧洲导报》，1830 年；《望远镜》，1833 年；《传闻》，1835 年）以及黑日杰乌（《传闻》，1835 年；《祖国之子》，1838 年；《敖德萨导报》，1844 年，1847 年）、康・斯塔马季（《敖德萨历史和古迹协会会刊报》，1850 年）和 H. 格尔巴诺夫斯基（《敖德萨导报》，1852 年，1854 年）改编的传说和神话故事，都具有极其重要的历史文学意义。

在十九世纪前十年，比萨拉比亚作家最早在诗歌方面进行尝试，因此散文体裁的发展十分缓慢，但是，1845 年 T. 维尔纳夫（1799—1868）撰写的《我的生活史》成为摩尔达维亚文学史上第一部自转体作品。在《生活史》的十章中，作者真实地描写了自己的漫游生活、种种厄运以及对栖身之地和幸福生活的苦苦追寻。对农村和城市的社会环境及生活习俗也进行了生动形象的描绘。故事情节有时滑稽可笑，在主人公的机智灵敏和诡计花招的描写上《生活史》很接近诙谐小说（典型的一章是《关于我从一位由于爱

---

① 瓦西列・亚历山德里（1821—1890），摩尔达维亚作家、戏剧活动家、民间口头创作搜集家。著有讽刺喜剧《雅西在狂欢节》（1852）、《基莉察在外省》（1852）、爱国主义事情诗集《多伊纳歌曲》（1843—1853）。——译注

我妻子而振作起来的挚友那里得到的好处》),作品表现出作者卓越的叙事才能、活泼的写作风格和自然流畅的语言功底。

摩尔达维亚文学呈现出新的发展前景。

426 ·

第六章 波罗的海沿岸地区文学

1. 立陶宛文学

1795年立陶宛领土的主要部分并入俄罗斯帝国。十九世纪初,法国大革命思想和欧洲被压迫人民的解放运动在立陶宛社会引起巨大反响,在立陶宛秘密活动的反沙皇组织与十二月党人保持着密切联系,因此十二月党人起义得到广泛响应。

人民的社会斗争对社会先进阶层的反封建情绪产生了积极影响。

十九世纪初,立陶宛文学家的主要任务是论证本国文学中的公民权利,与此密切相关,对民族的历史、精神文化和语言的兴趣不断提高。在十九世纪初出现了第一部用立陶宛语创作的立陶宛史(西·道坎塔斯的《古立陶宛人和热玛伊泰人的业绩》),人们开始搜集、出版和研究各种民歌(柳·列扎和西·斯塔尼亚维丘斯的民歌集),诞生了文学批评和语文学。

这一时期的文学主要是诗歌,其中占主要地位的体裁是颂诗、田园诗、寓言、哀诗、讽刺作品、讽刺短诗、书信体和献词。在古典主义美学影响下成长起来的老一代诗人有安·克列缅塔斯、季·波什卡和安·斯特拉兹达斯,晚一代诗人有柳·列扎、西·瓦柳纳斯和西·斯塔尼亚维丘斯,在他们的创作中已经显现出浪漫主义的影响。

安塔纳斯·克列缅塔斯(1756—1823)早在十八世纪末期就开始用立陶宛语和波兰语进行创作,在幽默讽刺诗、讽刺短诗、趣闻笑话、田园诗里,他不仅嘲笑人类的种种恶习,也歌颂现实生活的喜悦和快乐。

季奥尼扎斯·波什卡(1765—1830)是一位社会文化活动家、科学家、作家,他对立陶宛人民的历史和文化有着浓厚的兴趣。1812年他在自己的庄园巴尔德扎伊(今希拉莱区)创立了立陶宛第一座古物陈列馆。波什卡的诗歌形式多种多样、丰富多彩,有历史诗、教谕诗、讽刺诗、颂诗、颂辞和讽刺短诗。诗人告诫人们要尊重本民族的过去,热爱本民族的语言。他强烈谴责农奴制,其最具代表性的作品就是长诗《热玛伊泰和立陶宛的农民》(1886年,在此之前曾以手抄本形式流传)。该长诗来源于一位波兰佚名作家的作品《波兰农奴》。波什卡颂扬农民及其劳动——社会存在的基础,嘲

笑地主对农民的假仁假义。这部作品有颂诗的特征，并兼有高雅和低级、日常生活描写的风格。

农奴出生的牧师安塔纳斯·斯特拉兹达斯(1760—1833)是当时最受欢迎的诗人，他的诗集《世俗与宗教之歌》(1814)和许多诗歌作品以手抄本或口头形式广为流传。斯特拉兹达斯在自己的创作中把两种诗歌文化——文学和民间创作结合在一起。他谴责对人的社会压迫，赞扬庄稼人的劳动，把大自然美化成一切物质财富和精神享受的源泉。他的诗歌充满了民族乐观主义和旺盛的生命力。斯特拉兹达斯是立陶宛文学史上第一位作品接近民间创作的诗人。

柳德维纳斯·列扎(1776—1840)居住在东普鲁士，他是一位诗人、翻译家和历史学家，但他在立陶宛文学史上的主要作用是他作为一位批评家、出版商和民间艺术家的活动。列扎出版了直到当时仍是手抄本形式的克·多涅拉伊蒂斯[①]的作品；1818 年出版了长诗《一年四季》(和德文译本同时出版)；1824 年出版了寓言集(和伊索寓言的立陶宛语译文集同时出版)。在《一年四季》出版前言中，列扎介绍了克·多涅拉伊蒂斯这位立陶宛文学的奠基人——伟大的民族诗人，将这部长诗与其他民族的古典作品进行了比较。1825 年列扎出版了立陶宛民间诗歌集《立陶宛民歌》，在序言里他对立陶宛民歌的内容和形式都作了评价，并肯定了其巨大的美学价值。

1831 年起义的参与者西尔维斯特拉斯·瓦柳纳斯(1789—1831)，主要以近似民歌的作品《比鲁塔之歌》而载入立陶宛文学史。在这部作品中，瓦柳纳斯以浪漫主义的笔调再现了保存在编年史中有关克斯图季斯公爵及其妻子女祭司比鲁塔的传奇故事。它歌颂了立陶宛的过去，表达了波罗的海沿岸地区人民渴望统一的思想。此外，瓦柳纳斯还用立陶宛语和波兰语创作了具有讽刺和哲理特点的作品，嘲笑现有制度的弊端，论述生命的意义。他的大部分作品没有发表，而且只有部分被保存下来。

西莫纳斯·斯塔尼亚维丘斯(1799—1848)是立陶宛文学史上一位卓然超群的人物，毕业于维尔纽斯大学，是一位诗人(著有诗集《六则寓言》，1829 年)、文学批评家、民俗学家和历史学家。在他的颂诗《热玛伊泰人的荣耀》中表现出民族复兴的思想和对立陶宛人民美好未来的憧憬。诗中能嗅到浪漫主义的气息，崇高修辞体与生动活泼的语言有机结合在一起。在《六则寓言》中他开始关注立陶宛人民的迫切生活问题，例如，在寓言《家神》里表达了反对农奴制的思想，在寓言《马与熊》里寓意深刻地指出了立

① 克里斯季奥纳斯·多涅拉伊蒂斯(1714—1780)，立陶宛诗人、立陶宛文学的创始人。——译注

陶宛农民的沉重负担。

1830—1831 年起义被镇压后，沙皇政府关闭了维尔纽斯大学和许多中学，但是民族文化在不利的条件下继续向前发展，出版了大量反映立陶宛民族历史的著作，研究民族语言的兴趣愈来愈浓，开始更加关注民间文学，出现了立陶宛定期刊物。从 1846 年开始出版发行的历书起了特别重要的作用，在上面也刊登了许多文艺作品。十九世纪中期，由于革命形势日趋成熟，在俄罗斯涌现出了许多进步趋势，新一代作家进入立陶宛文学也起了不小的作用。

这一时期的文学继续保持着启蒙主义的特点，但在其中愈来愈清晰地表现出浪漫主义的特色。波兰文学仍像以前一样给予立陶宛作家以巨大影响。浪漫主义诗人的作品，首先是亚·密茨凯维奇的作品（柳·尤奇亚维丘斯的译著 1837 年出版）被翻译过来。这一时期同俄罗斯文学的接触也加强了（例如，克雷洛夫寓言修订本于 1851 年出版）。1830—1831 年起义后立陶宛文学继续保持自己的公民激情，在批判封建关系的同时，越来越经常关注哲学和政治主题（基·涅扎比陶斯吉斯-扎比季斯、A. 巴拉纳乌斯卡斯的创作），开始注重表现人物的内心世界，而且出现了第一批散文作品。

第一部用立陶宛语创作的立陶宛史的作家是西莫纳斯·道坎塔斯（1793—1864），他也从事立陶宛语文学的研究，其中包括民俗学。他翻译了许多古希腊作家的作品。他的历史著作有《古立陶宛人和热玛伊泰人的业绩》、《古立陶宛人的风俗习惯》和《关于立陶宛人的业绩故事》等。他的历史作品是为人民创作的，而且就其风格来说接近于艺术散文。

在立陶宛文学的发展中，柳德维卡斯·尤奇亚维丘斯（1813—1846）作出了不小的贡献。他翻译了波兰诗人密茨凯维奇和 A. 奥德涅茨的作品，在波兰定期刊物上发表了有关立陶宛作家的文章，编写了立陶宛文学家图书词典。尤奇亚维丘斯在关于文学作品及其作家的评论中遵循着浪漫主义的美学原则，认为文学是反映民族性格及其精神文明的一面镜子，诗人是先知。

第一批立陶宛散文作品具有教诲性特点，通常与在人民中传播科学和日常应用知识、宣扬道德—宗教教育任务联系在一起。主要体裁有：寓言、故事、小说。就结构和风格而言，教诲性散文与民间文学体裁有许多共同之处，其风格的经验主义特点在相当大程度上是由力图接近读者、面向农民的心理所决定的。

到了十九世纪中期，立陶宛的诗歌特点也发生了变化。颂诗、讽刺短诗、书信体几乎完全消失，取而代之的是抒情诗、叙事诗和民歌。浪漫主义

的倾向表现得愈加明显。诗人们开始关注政治和哲学主题,关注乌托邦社会主义思想。

基普里奥纳斯·涅扎比陶斯吉斯-扎比季斯(1779—1837)是立陶宛哲学—政治诗歌的创始人。他的创作遗产包括侨居法国时写的诗歌(诗集《立陶宛—热玛伊泰语诗歌》1930年才出版)。作家对当时在欧洲占统治地位的社会政治关系持批评态度,他强烈抨击教权主义和专制独裁国家,同时将其与法国哲学家费·罗·拉门奈[1]宣扬的具有基督教社会主义特征的未来乌托邦社会进行对比。他的诗歌倾向于政论和演说风格。在那些富有诗情画意和抒情特色的作品中,更能感觉到诗人本人的个性特点和他对祖国的忧伤之情。

十九世纪上半叶是立陶宛文学发展的重要时期,出版了克·多涅拉伊蒂斯的作品,它们成为立陶宛古典文学中最宝贵的一部分。

2. 拉脱维亚文学

· 428

十九世纪上半叶出现的新趋势促使拉脱维亚文学加速发展:开始发行第一批拉脱维亚语报纸,上面也登载拉脱维亚作家的文艺作品;出版了第一批由拉脱维亚人撰写的书籍;发表了俄罗斯和德国古典文学译著;将拉脱维亚民间文学作品和某些诗歌翻译成其他语言。俄罗斯作家与拉脱维亚开始接触是在十八世纪末期和十九世纪初期。

1817年在库尔泽姆、1819年在维德泽姆废除了农奴制(并入维捷布斯克省的拉特加拉同整个俄罗斯一样,1861年农奴获得了自由),但它给予农奴的只是人身自由,没有土地所有权。彼斯捷尔[2]在《俄罗斯法典》上指出,拉脱维亚人尽管似乎已经获得自由,但却处于比俄罗斯农民更加沉重的条件下。稍后车尔尼雪夫斯基、赫尔岑和奥加辽夫在《现代人》和《钟声》杂志上主张真正解放农民,同时揭露了1817和1819年废除农奴制法律的实质,他们指出,这些法律捍卫的不是农民的利益,而是波罗的海沿岸贵族阶级的经济利益。四十年代在里加服兵役的尤·萨马林[3]亲眼目睹了农民暴动的场面。他在《里加来信》中描述了德国封建主压迫下的拉脱维亚农民

① 费利西泰·罗伯特·德·拉门奈(1782—1854),法国政论家、宗教哲学家、天主教神甫、基督教社会主义创始人之一。——译注

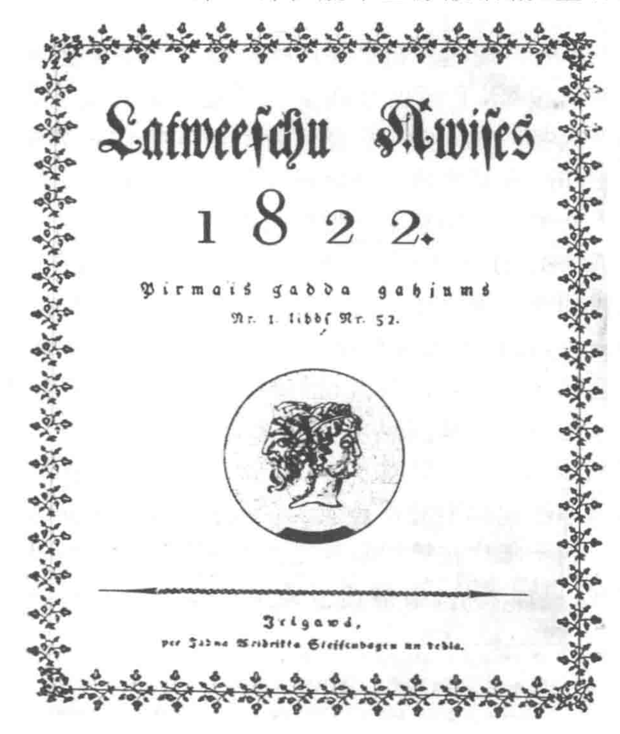
② 巴维尔·伊万诺维奇·彼斯捷尔(1793—1826),十二月党人。曾参加1812年卫国战争和国外远征。"救国协会"和"幸福协会"会员,十二月党人南方协会的创始人和会长。——译注

③ 尤里·费奥德罗维奇·萨马林(1819—1876),俄国哲学家、历史学家、社会活动家、政论家。斯拉夫主义思想家,参加准备和推行1861年的农民改革。——译注

的苦难生活，这些书信以手抄本形式曾在彼得堡和莫斯科流行。

这一时期为拉脱维亚人开办了各类学校，人们开始进入中等和高等学校（多尔帕特大学）[①]学习。学校里只用德语进行教学，这对正在形成的拉脱维亚知识界来说是一种德意志化的威胁表现。同一时期还成立了“拉脱维亚文学协会”（1824），它发挥了一定的良好作用。例如，在协会出版的文集《画报》（德文）上从 1828 年开始刊载了拉脱维亚第一位语言家 Ю. 巴尔斯（1808—1879）的大量文章，还收录了用拉脱维亚语出版的图书索引，等等。

第一批拉脱维亚语定期刊物，如《拉脱维亚年鉴》（拉脱维亚文，1797—1798 年）、《拉脱维亚报》（拉脱维亚文，1822—1915 年）、《拉脱维亚人民之友》（拉脱维亚文，1832—1846 年）等，都充满了劝导—教权主义的特征。十九世纪上半叶在拉脱维亚的书面文学中，出身于德国牧师的著名作家有亚历山大·约翰·施腾德尔（所谓的小施腾德尔）、卡尔·戈特哈尔德·埃尔费尔费尔德（1756—1819）（第一部拉脱维亚原版话剧《生日》〈1804〉的作


Latweeschu Awises
1822.
Pirmais gadda gahjums
Nr. 1. lihds Nr. 52.
Jelgawâ,
per Jahna Fridrikka Steffenhagen un dehla.

《拉脱维亚报》埃里温 1822 年

① 多尔帕特为旧称，现称是塔尔图。——译注

者）和卡尔·弗里德里希·胡根别尔格尔（1784—1860）（在其作品集《有益的消遣》〈1826〉中也收录了一些德国诗人〈席勒〉的诗歌以及俄罗斯的一些诗歌范例（克雷洛夫）。十九世纪上半叶由德国牧师创立的拉脱维亚文学仍完全沿着十八世纪由大施腾德尔开创的教谕劝导路线继续前进。

第一位作品被单独成集出版的拉脱维亚诗人是农奴因德里基斯（1783—1828），即文学史上著名的盲人因德里基斯。他是牧师埃尔费尔费尔德的弟子，牧师记录下了他的所有诗歌（《盲人因德里基斯之歌》，1806年）。在这些诗歌中作者歌颂了大自然，并对盲人多灾多难的命运表示哀叹。其中还有某些社会音调：诗人梦想着农奴制被废除。

安西斯·佩坦（1815—1874）是一位深受欢迎的感伤主义文学翻译家。他翻译的奥地利作家K. 施密特的《格拉菲尼娅·格诺韦娃》（1845）和其他作品多次再版，《格诺韦娃》中所流传的情节后来被拉脱维亚古典作家鲁·布劳马尼斯[①]在一部未完成的戏剧《格诺韦娃》中所采用。佩坦作为拉脱维亚报《客人在家》（拉脱维亚文，1856—1908年）的第一任编辑，其活动在十九世纪下半叶也具有重要意义，这份报纸还刊登了青年拉脱维亚派运动的未来参与者的许多文章。

安西斯·利文塔尔（1803—1878）在自己的创作中遵循着德国牧师们开创的路线，同时在他的诗中被奴役的拉脱维亚人民的命运以及农民的艰苦生活也得到了反映。诗人虽然没有反抗，但却恭顺地在宗教中寻求安慰。

在三十至四十年代的拉脱维亚文学中，与民族自我意识崛起有关的情节主题开始变得更加明显。在亚尼斯·鲁根（1817—1876）的创作中，这种主题表现得相当尖锐。鲁根是首批毕业于瓦尔米耶拉教区师范学校的拉脱维亚人之一。在拉脱维亚文学史上他作为诗人而出名，其创作的矛头都是指向德国地主的。他的诗作《拉脱维亚人的朋友之歌》在当时特别流行。

·429

在拉脱维亚文学的产生和发展中，翻译文学起了巨大作用。克雷洛夫（从1801年到1803年他在里加任利夫良茨基总督将军的秘书）是第一位作品被译成拉脱维亚语的俄罗斯作家。胡根别尔格尔翻译过他的寓言集，巴尔斯翻译了他的《撒谎者》。首次尝试翻译了德国古典文学名作，如席勒的颂诗《欢乐颂》、诗歌《钟之歌》、《外国姑娘》、《手套》以及其他作品（胡根别尔格尔和Э. 伦德贝格的译作）。席勒的《强盗》由拉脱维亚农奴亚尼斯佩坦（1801—1859）翻译并演出，这是第一出拉脱维亚语的演出（1818年）。

① 鲁道尔夫·布劳曼（布劳马尼斯），著有小说集《在松明灯下》、剧本《特丽娜的罪过》、《恶魔》。——译注

歌德、赫尔德、黑贝尔[①]和格林兄弟的作品、伊索和拉封丹的寓言都被一一译成拉脱维亚语。

在拉脱维亚民间文学的搜集过程中，俄罗斯地理协会负责采集西部省份民族学材料的民族学分会的活动具有重要意义。十九世纪初公布了由古斯托夫・贝格曼（1807 年、1808 年）和弗里德里希・达尼埃尔・瓦尔（1807）出版的拉脱维亚民间文学文集。1844 年出版了格奥尔格・弗里德里希・比特纳搜集的内容更为丰富的文集。伦敦民俗学杂志《外国季度评论》上刊登的一篇文章《拉脱维亚民歌》对这些出版物作了评价，文章援引了七十四首诗歌的英文译稿，并给予拉脱维亚民间诗歌以高度评价。

十八世纪末十九世纪上半叶创立了拉脱维亚语书面文学。作家们开始转向表达人民愿望的社会主题，出现了越来越多的俄罗斯和西方古典文学译著，并开始系统地收集拉脱维亚民间文学。这些新趋势在十九世纪下半叶飞速发展起来。

3. 爱沙尼亚文学

十八世纪最后十年，资本主义开始入侵波罗的海沿岸各省的庄园经济，从而引起了封建制度的危机，同时还伴随着农民骚乱。在世纪之交，最杰出的反波罗的海—德国贵族专断统治的斗士是加尔利布・梅尔克尔（1769—1850）[②]和约翰・克里斯托夫・彼得里（1762—1851）[③]——后者是三卷集历史巨著《爱沙尼亚与爱沙尼亚人》（1802）的作者，塔尔图大学（1802 年重新开放）的一些教授赞同反封建的观点。1816 年（在爱斯特兰省）和 1819 年（在利夫兰省）波罗的海沿岸地区的贵族被迫废除了农奴制，但获得解放的农民却没有份地，而且在以后的几十年间他们的地位也没有得到改善。十二月党人作家别斯图热夫（马尔林斯基）和丘赫尔别凯（他在爱沙尼亚度过了自己的童年时光）奋起捍卫人民的利益。总之，在十九世纪二十至三十年代的俄罗斯文学中盛行着所谓的“利夫兰主题”。

十九世纪初，在爱沙尼亚文学中占统治地位的仍是产生于十八世纪八十年代的教导性文学。在这类作品中地主常常扮演农民的救命恩人。这种

① 弗里德里希・黑贝尔（1813—1863），德国戏剧家。最重要的剧作有《玛丽亚・玛格达莱娜》（1844）、《吉格斯和他的指环》（1856）、《尼伯龙根三部曲》（1862）。——译注

② 梅尔克尔，又名梅尔克利斯，拉脱维亚启蒙思想家。批评农奴制和教会，捍卫拉脱维亚人民独立自主发展的思想，主张加强波罗的海沿岸地区和俄国的文化与经济联系。—译注

③ 约翰・克里斯托夫・彼得里，爱沙尼亚启蒙思想家和政论家。曾发表有关爱沙尼亚农民状况及波罗的海沿岸地区经济、文化的材料。——译注

倾向也是约翰·威廉·路德维希·卢采的文集《萨列马岛故事集》(一至二卷,1807—1812 年)所具有的特点,书中描写的是萨列马岛农民的生活情况,包括医学和日常家务建议。有趣的是这部作品没有依赖别人的样本,譬如说像 1782—1790 年间出现的弗里德里希·威廉·维尔曼和弗里德里希·古斯塔夫·阿尔韦利乌斯的故事集。在艺术方面更为完美的故事出自奥托·赖因霍利德·霍利茨的文集《垂教爱沙尼亚农民智慧和心灵的读物》(1817)。

十九世纪初在爱沙尼亚出现了第一批诗集,例如,未署名的《几首诗歌》(1806)、赖因霍利德·约翰·温克勒的《爱斯特兰义勇军军歌》(1807)和寓言集《故事集》(1816)。这些作品大部分是按照德国诗歌和寓言的样式创作的。十至二十年代德国的剧团在塔林上演了第一批爱沙尼亚语短剧。

虽然国家大权像以往一样仍掌握在贵族手中(所谓的波罗的海东部沿海地区的特殊制度),但农村的雇主和雇农却开始按照新的土地法加入了自治乡和农民法庭。在国家的社会生活中,爱沙尼亚语的作用开始加强,这是因为对爱沙尼亚人民的精神世界——对其语言、文学和民间创作的兴趣日益增长的结果。例如,在约翰·罗森普伦特(1782—1832)的文集《用于更准确掌握爱沙尼亚语的有关资料》(1813—1832)中,不仅有论述爱沙尼亚的语言、诗歌、文学和民间创作的文章,还有独具风格的爱沙尼亚语民间作品。《资料》为爱沙尼亚的文学评论奠定了基础。编入这部文集的既有德国作家的作品,也有爱沙尼亚作家的作品,在后者中最著名的是克里斯季扬·亚阿克·彼得松(1801—1822),他撰写了许多关于爱沙尼亚语的文章,并发表了芬兰民俗学家克里斯特弗里德·加南杰尔的有关芬兰神话传说的作品的德文译本。彼得松载入爱沙尼亚文学史还因为其创作了大量崇高语体的颂歌和田园诗,贯穿其中的是古希腊罗马文化的主题以及爱沙尼亚民间创作的主题,这些诗歌为真正的爱沙尼亚诗歌奠定了基础。

在为人民大众创作的文学中,新虔信主义与人民启蒙教育倾向之间展开了斗争,爱沙尼亚文学开始沿着第二条道路向前发展。在二十至三十年代的文学生活中,奥托·威廉·马泽格(1763—1832)起着主要作用。他提出要求依靠本民族的语言财富建立独立发展起来的文学,他为爱沙尼亚文学语言的发展作出了巨大贡献。在自己的《星期读物》(1818)和《爱沙尼亚周报》(1821—1825)上,马泽格向爱沙尼亚农民推广普通教育知识和实践知识。

彼得·曼泰菲尔(1768—1842)是三十年代最负天才的爱沙尼亚散文作家。在其小说《松明灯下的闲暇时光》(1838 年,书中还收录了一些寓言和几首诗歌)中真实地描绘了农民的生活场景。他的第二部小说《威廉·

纳维的一生》以及第二年出版的弗·赖·克列茨瓦尔德的《酒瘟》(1837—1839)在某种程度上是以瑞士作家茨绍克的小说《酒瘟》为蓝本的。

三十年代末,尤其是四十年代,爱沙尼亚人民的生活和文学的发展都发生了根本性变化,涌现出大量面向人民的书籍,第一批文学团体开始产生。1838年成立了塔尔图大学附属爱沙尼亚学会。参加此学会活动的有第一批爱沙尼亚教育家——民主主义者弗里德里希·罗伯特·费尔曼和弗里德里希·赖因霍利德·克列茨瓦尔德。该学会的宗旨是研究爱沙尼亚人民的历史、语言和精神生活,以及推广民主启蒙文学。

在塔林活动的爱沙尼亚文学协会主要关注波罗的海—德国的历史。该协会的成员亚历山大·奈斯出版的《爱沙尼亚民歌》(一至三卷,1850—1852年)具有巨大意义,在这部文集中收录的爱沙尼亚民歌同时被译成德语,从而促进了其他国家的读者认识和了解这些诗歌。在奈斯出版的文集中也包括克列茨瓦尔德搜集整理的民歌。《爱沙尼亚人神话般奇异的诗歌》(1854)是奈斯与克列茨瓦尔德合著的一部书,在彼得堡科学院出版。

站在农民立场上的民主派作家费尔曼和克列茨瓦尔德进入文坛,对爱沙尼亚精神生活的发展具有重要意义。弗里德里希·罗伯特·费尔曼(1798—1850)曾在塔尔图当过医生,1842—1850年期间,在塔尔图大学教授爱沙尼亚语,他是爱沙尼亚学会的创始人,并担任过该会会长(1843—1850)。费尔曼的文艺作品为数不多,但在爱沙尼亚民族文学的形成中却起到了决定性作用。他发表在爱沙尼亚学会学术刊物上的德文神话故事享誉国外;《朝霞和晚霞》(1844)这篇故事以其崇高的风格和道德理想尤其引人关注。当1835年在芬兰出现了《卡勒瓦拉》[1]的第一部分时,爱沙尼亚学会马上就产生了创作爱沙尼亚的类似叙事诗的想法。费尔曼加工整理了大量的民间传说后,勾画出未来叙事诗的主要情节线索和民族英雄形象的发展轮廓,等等,克列茨瓦尔德在创作《卡列维波埃格》时充分利用了费尔曼的准备工作。

431·

弗里德里希·赖因霍利德·克列茨瓦尔德(1803—1882)是南爱沙尼亚小城沃鲁的一位医生,他十分关注文学和民间文学活动,有“诗歌之父”之称。

克列茨瓦尔德是十九世纪爱沙尼亚文化生活中的中心人物。在四十年代他出版了面向人民的启蒙教育书籍,上面提到过的《酒瘟》(1840)就是第

① 《卡勒瓦拉》是卡累利阿—芬兰的民族史诗,又译《英雄国》,它根据传说中的卡勒瓦拉国的英雄们的功勋和冒险故事编成,由芬兰诗人和民俗学家埃·兰罗特根据歌谣和古诗搜集整理,先后于1835年和1849年发表,它以高度的艺术价值著称,已译成世界许多种语言。——译注

一本这种类型的书。他编写了一系列普通教育小册子。十九世纪中叶，克列茨瓦尔德出版了一本最受欢迎的大众性书籍《那列狐的故事》(1851)，书中第一次在爱沙尼亚文学中尖刻地嘲笑了掌权者的专横和愚蠢。由于熟谙爱沙尼亚民间文学，克列茨瓦尔德在费尔曼去世后很短的时间内就编写出叙事诗《卡列维波埃格》。虽然在1853年就完成了初稿，但由于书刊检查机关的阻挠，当时未能出版，经过补充修改后这部作品连同它的德文译稿一并在1857—1861年出版。

与费尔曼和克列茨瓦尔德并驾齐驱，从三十年代末期就开始出名的还有许多其他爱沙尼亚作家。他们主要创作面向大众的作品，而且常常依据外国的模式进行创作。他们的作品由于情节起伏跌宕，因而大为风靡。其中既可以见到多愁善感的德国大众性书籍诸如《格诺韦夫一家》，也可以见到改编作品丹·笛福的《鲁宾逊漂流记》。在大众作家中苏韦·亚安(又名约翰·弗里德里希·索梅尔)(1777—1851)算得上出类拔萃。他向爱沙尼亚读者讲述了有关1812年卫国战争中俄罗斯人民抗击拿破仑的故事(《俄罗斯人的心脏和俄罗斯人的灵魂》，1841年)。苏韦·亚安的另一部小说《卢伊格的老挝》(1843)是以1788—1790年俄罗斯—瑞典战争中1790年在塔林城下的海战为情节线索的。有人认为，作者在创作这部小说的主人公形象时，是以别斯图热夫(马尔林斯基)的小说《航海家尼基京》的主要人物为蓝本的，尽管充满了天真幼稚的感伤主义情调，但这部小说仍不失为十九世纪上半叶爱沙尼亚散文中最杰出典范之一。

爱沙尼亚文学作品开始翻译成其他语言文字。1842年用瑞典文出版了费尔曼的三部神话故事。埃利阿斯·兰罗特从爱沙尼亚四十年代的散文中挑选出И·托马松的小说《木十字架》(1851年在芬兰出版；小说以德国作家赫里斯托夫·方·施密德的作品作为蓝本)和彼得·曼泰菲尔的小说《威廉·纳维的一生》(1856年在芬兰出版)译成芬兰文。

德国文学最早充当爱沙尼亚文学的样板，但在彼得松和费尔曼的创作中还能感觉到古希腊罗马文学的深远影响。同芬兰文学的联系始于前面提到的彼得松翻译的芬兰民间文学家加南杰尔的《芬兰神话》(由瑞典文译成德文)。芬兰的神话和《卡勒瓦拉》给予费尔曼和克列茨瓦尔德以巨大影响。

关于俄罗斯及其民族、历史和历史个性的文章，以及许多引人入胜的小说和其他消遣读物，十九世纪上半叶主要在各种期刊、历法和报纸等上面发表刊登，这些资料基本上是汲取了德国的文献资料。卡拉姆津的《弗罗尔·西林》(第一部被译成爱沙尼亚语的俄罗斯文学作品)1806年在《塔尔图马人民周刊》上出现。苏韦·亚安曾是位俄语教师，在他的创作中俄罗

斯的影响特别明显。

十九世纪上半叶，爱沙尼亚文学是在非常艰难的条件下发展的，但尽管如此，仍然涌现出许多爱沙尼亚文学家，创作出第一批反映爱沙尼亚人民生活的独具风格的作品，为叙事诗《卡列维波埃格》的出版作了准备，而最重要的是确定了长远发展的前景，爱沙尼亚文学的国际联系也开始变得更加广阔深远。

432 ·

第七章　北高加索和达吉斯坦文学

十八世纪末，北高加索各民族完全纳入了俄罗斯长期军事—政治和社会势力范围。由于这个复杂而漫长的过程，北高加索各民族的生活发生了翻天覆地的变化，其中包括阿第盖人（阿第盖人是三个同源民族的自称：阿第盖族、卡巴尔达族、切尔克斯族）、奥塞梯人、巴尔喀尔人、卡拉查伊人、阿巴津人、车臣人、印古什人以及达吉斯坦各民族。俄罗斯帝国的许多经济、社会和文化发展规律都成为北高加索各民族的共同规律。

由于社会经济水平的差异，自然，在俄罗斯发生的社会进程远非全部都影响到北高加索山民的生活方式，但是山区各民族在经济、文化方面的根本性转变，正是在十九世纪尤其是在下半叶奠定基础的。这个过程的发展虽然艰难、缓慢、渐进、不稳定，但是各民族都下定决心努力克服一切经济和文化生活领域中的落后守旧和封建主义局限性，并且表现出了对教育和文化的热切追求。根据目前高加索学所掌握的文献，可以说明各种文字的初步形成，以及十八世纪末和十九世纪初北高加索各民族本身文艺的最初萌芽状况。

1798年，以俄语拼写法为基础创造了奥塞梯字母，并且出版了第一本奥塞梯语书。1821年借助于格鲁吉亚语字母编写了第一本奥塞梯语识字课本。十九世纪初诺塔乌科·舍列德卢克首次尝试以阿拉伯语拼写法为基础创造阿第盖字母。著名的阿第盖启蒙教育家绍拉·诺格莫夫曾两次编写本民族字母，其中一次是以阿拉伯语拼写法为基础（1825），另一次是以俄语拼写法为基础（1830），他编写了《卡巴尔达语语法基本规则》（1843）。

在书面文学传统出现之前，北高加索各民族的艺术自我意识的主要表现形式是口头诗歌创作。

这些民族的民族文化形成的特殊标志——即相邻的具有较发达文学传统的各民族都出现了用自己的民族语言创作的艺术作品，这种独特现象最著名的例子就是第一位奥塞梯作家 И. Г. 亚尔古济泽（1775—1830）的创作。在一部用格鲁吉亚语创作的长诗《阿尔古济阿尼》中，作者拥护奥塞梯

与俄罗斯的精神统一，因为从中他看到了奥塞梯人民走向繁荣昌盛的唯一道路。

值得一提的是几位来自阿第盖各民族地区的有学问的山民的活动，他们是伊斯梅尔·阿塔茹金（1771—1812）、绍拉·诺格莫夫（1794/1801？—1844）、汉-吉列伊（1808—1842）和卡扎-吉列伊（1808—1863）。这些人都曾在俄罗斯军队服过役，在俄罗斯受到军事和世俗教育，他们首先作为启蒙运动的思想家而载入北高加索文化和社会思想史。他们的纲领内容极其广泛，主要包括以下一些最重要的任务：创造文学语言及书面历史和文学，建立民族知识分子和世俗教育体系，宣传欧洲文明成果，向本民族介绍欧洲的道德规范。绍拉·诺格莫夫的著作《阿第盖族的历史……》（1843）、《卡巴尔达语语法》及其教学活动；伊斯梅尔·阿塔茹金的大批设计方案；汉-吉列伊的大量札记和各种建议——即通过推广教育和为贵族、贫民创建学校"使切尔克斯人获得公民身份"；汉-吉列伊和卡扎-吉列伊的历史—民族学著作和消遣性作品，所有这一切都是第一批山区启蒙教育家，为促进自己民族的社会文化进步所作出的巨大努力的有力证据。接近先进的俄罗斯是他们纲领的中心点，从中他们看到了边疆地区发展的明确历史前景。

阿第盖启蒙作家的作品都是用俄语写成的，其最显著的特点就是内容的混合性。为了实现自己的纲领，北高加索启蒙教育家必须不仅是小说家，而且同时还扮演着其他众多角色：历史学家、地理学家、社会学家、语言学家、民族学家、民俗学家和经济学家。这样的作品，例如，绍拉·诺格莫夫的《阿第盖族的历史》（1843）或者汉-吉列伊的《切尔克斯人札记》（1836），都很难给它们的体裁下一个确切的定义，这是一种兼历史学与民俗学、民族学与社会学、地理学与经济学为一体的作品，在某种程度上又是一种文艺描写。 ·433

在汉-吉列伊和卡扎-吉列伊的纯消遣性作品中，启蒙主义思想体现在接近浪漫主义艺术描写方法的背景中，例如，汉-吉列伊加工整理的几个切尔克斯人的传说和故事（《切尔克斯人的故事》、《卡恩布拉特公爵》、《突袭昆丘克》）就具有鲜明生动的浪漫主义特性。他的主人公们或是捍卫天职和荣誉的英雄豪杰，或是放荡激情的不幸牺牲者，他们性格刚强坚定、桀骜不驯；他们身陷囹圄、九死一生（血族复仇、恋人殉情的爱情悲剧、为了祖国的荣誉英勇献身，等等）。这些特点说明第一批北高加索作家的文学活动正值俄罗斯文学的浪漫主义繁荣时期，其影响特别明显地表现在主人公的选择上。启蒙主义作家倾向于那些积极向上、忧国忧民的人物个性，正因如此，他们将那些意志坚强、独立自主、目标坚定的模特放到自己作品的中

心位置，在其身上体现出道德理想——高尚勇敢、光明正大、高风亮节、尽职尽责、公正无私、仁慈博爱，以及追求自由、忠于祖国。

在汉-吉列伊的创作中，这种光明正大的主人公—公民类型占多数，他们在一定程度上接近十二月党人浪漫主义作家所具有的典型英雄主义个性特征，但是区别在于，如果说十二月党人作家在热爱自由这个抽象理想下思索的是为社会自由而战的政治斗士，那么令北高加索启蒙主义作家敬仰的则是那些具有自己崇高的公民意识和谋求祖国幸福的主人公，而且他们对幸福的理解是从纯粹的启蒙主义的社会文化和道德改革任务出发的，并认为能通过教育实现这一切。

卡扎-吉列伊作为两部作品的作者而出名：一部是《阿日图盖山谷》，以旅行随笔的体裁写成，在浪漫主义作家中得到普遍推崇；另一部是《波斯趣闻》，这是一部独特的充满寓意内容的“东方故事”。两部作品1836年在普希金的《现代人》杂志上发表。如果说在第一部作品中作家在描绘沿故乡各地游历时沉湎于被摧毁性的战争破坏的故乡的现状的悲伤思想，并以对故乡复兴的希望聊以自慰，那么《波斯趣闻》则是一部独特的隐喻性作品，



卡扎-吉列伊 格·加加林画 1842年

其中对尼古拉宫廷统治下的各种风俗习惯作了明显的暗示。在这部作品中卡扎-吉列伊采用了“东方故事”的讽刺性模仿系统，而这种传统十八世纪末在俄罗斯作家的创作中曾得到十分广泛的传播。众所周知，卡扎-吉列伊的文学经验曾得到普希金和别林斯基的高度评价。在《现代人》杂志(1836)第一期上普希金对《阿日图盖山谷》发表了评论：“这真是我们文学中出人意料的现象！一个半野蛮的高加索的儿子成为我们作家队伍中的一员，切尔克斯人居然能用俄语如此灵活自如、生动有力地表达。”

现实主义倾向在汉-吉列伊的创作中明显地表现在他的历史传记中。他曾打算写一系列《切尔克斯名人传记》，而且已完成了两部：《别斯利尼·阿巴特》和《普希斯科伊阿霍佳戈科公爵》。在作品中他力求揭示自己主人公行为的历史决定性因素，不仅赋予他们历史特性，也赋予他们民族和社会特性。 ·434

达吉斯坦各民族的文学在北高加索组成了一个特殊区域。这个山区由几个少数民族联合在一起组成：阿瓦尔人、达尔金人、库梅克人、拉克人、列兹根人、塔巴萨兰人、塔特人，还有大量的民族群体。这些民族历史命运的同一性、社会—民族学和宗教信仰的相近性，注定了其文学的产生在主要特征上具有完全相同的形成和发展阶段，这一切为研究这一系列不同语言文学作为一个完整的具有自身规律性和思想艺术过程特点的文学体系奠定了基础。

达吉斯坦各民族第一批书面文学本的出现是在十六世纪。在各民族文学的形成中，各民族许多世纪以来与古代和中世纪近东文化的频繁接触起着特殊的作用。伊斯兰教作为正教在达吉斯坦确立下来是在十五世纪。与伊斯兰教同时传入达吉斯坦地区的还有阿拉伯语和阿拉伯文学。阿拉伯语的影响极其深远，在多语言民族居住区，它成为一种集科学、政治、官方公文处理和文学为一体的语言。在十六至十九世纪期间用阿拉伯语创作的历史编年史有：描述九至十一世纪杰尔宾特市的历史的《杰尔宾特-纳梅》、《达吉斯坦史》、《塔里赫-阿利-巴布》、概要《阿尔-穆赫塔萨勒》、系列小型编年史《阿赫特-纳梅》，以及达吉斯坦作家写的大量法学和神学著作，它们都具有一定的文学价值。

在用阿拉伯语进行创作的作家中，最著名的有：哈拉哈的泰吉布(十六世纪)、穆罕默德·库杜特林斯基(十六至十七世纪)、奥博德的沙班、达马丹·梅格布斯基(十七世纪)、阿布别基尔·艾马京斯基、穆罕默德·乌布林斯基、哈桑·埃芬季·库达林斯基、季比尔-卡季·洪扎赫斯基、道德·乌西申斯基(十八世纪)、赛义德·阿拉坎斯基(十九世纪)，等等。他们中的许多名字当时不但在高加索广为人知，而且在穆斯林东方也享有盛名。这

些作家的作品与北高加索其他民族作家的作品一样，都表现出鲜明的混合性特点。由于他们本身都是宗教信徒，所以在作品中也包含历史和地理知识、哲学和伦理学观点。这些作家中有许多人既是神学家—科学家，又是极具天赋的诗人。其中最出名的是阿布别基尔·艾马京斯基和穆罕默德·库杜特林斯基。

在达吉斯坦阿拉伯语文学中占重要地位的还有宗教—训诫诗体——图尔基和马夫利德，它们宣扬伊斯兰教教义。与此同时，在阿拉伯语作家的作品中还出现了新的倾向——作家力图把自由不羁的思想与宗教正统思想进行对比。纯理性主义的思想贯穿于穆罕默德·库杜特林斯基和达马丹·梅格布斯基的创作中。前者的长诗中，既注重道德说教题目，同时也十分关注人们的日常琐事。

尽管第一批达吉斯坦文学作品的产生和流传具有异乡语外貌，但它们却反映了本地区的历史和现实生活。据科学院院士伊·尤·克拉契科夫斯基[①]证明，这种文学对高加索山民来说“不是异国情调或者由别处运来的外国宝贝玩意儿；他们确确实实把全副精神寄托在它上面。实际上这些编年史他们曾读过且不止一次地读过，而且是怀着激动的心情重新体验了回响在那里的诸多历史事件”。但是阿拉伯语和文字在达吉斯坦长期以来只是在封建上层、伊斯兰教神职人员和范围狭窄的现代知识分子中通行。山区文化发展的进程提出要求必须克服异国语的障碍，因为它堵塞了广大达吉斯坦居民用母语进行书面文学创作的道路。

十八至十九世纪之交，季比尔-卡季·洪扎赫斯基以阿拉伯语书写法为基础，制订了反映达吉斯坦语语音特点的字母表。于是产生了“阿贾姆”文字，并出现了第一批用达吉斯坦各民族语言写成的文学文献。其中包括由季比尔-卡季·洪扎赫斯基翻译成阿瓦尔语的著名文献——古代东方文集《卡利拉与丁纳》[②]以及其他东方文学作品。尽管文学双语现象仍旧是达吉斯坦各民族文化生活的特有标志，但是各种母语文学开始排挤阿拉伯语文学。阿拉伯语创作的一度繁荣是在十九世纪三十至五十年代，即在沙米尔领导下山民进行民族解放斗争的时期，这时阿拉伯语成为伊斯兰教长国军事—神权政治国家的官方语言。

435 ·

---

① 伊格纳季·尤利安诺维奇·克拉契科夫斯基(1883—1951)，苏联东方学家，苏联阿拉伯学创始人之一，著有中世纪和近代阿拉伯的文学、语言、历文化方面的著作。——译注

② 源于印度的寓言集《五卷书》(七世纪)，阿拉伯语、塔吉克语和其他东方语的译本都享有盛名。——译注

高加索战争时期在对待穆里德派运动[①]的态度上达吉斯坦作家的分化相当明显。运动的反对者阵营由来自阿拉卡内的赛义德、阿克赛的优素福、真古泰的阿尤布和洪扎赫的努尔马戈梅德等诗人组成，而运动的拥护者和思想家阵营则由穆罕默德·亚拉吉、编年史《达吉斯坦的战刀在几次沙米尔战役中闪耀》的作者穆罕默千·塔希尔-阿尔-卡拉希、有关山民起义者英雄功绩的长诗创作者哈吉—穆罕默德·索格拉特林斯基等诗人组成。尽管充满了穆里德派宗教狂的思想，但是穆罕默德·塔希尔-阿尔-卡拉希的编年史，在对人民的生活进行艺术再现方面仍不失为一个意义重大的现象。

高加索战争的重大事件也把居民民主阶层中的诗人们推选出来。在这个队伍中最突出的人物就是来自格尔别比利的穆罕默德-别格。他的艺术遗产流传至今的远非全部：总共只有几部历史诗歌和两部史诗《阿胡利戈》和《俘获沙米尔》。这些作品是用民间史诗传统创作的，没有宗教的华丽辞藻和激情。最吸引诗人的是这个英雄时代的现实事件和具体人物。他赞美英雄们的大公无私和自我牺牲精神，痛斥封建显贵和村长们的贪得无厌、自私自利和出卖灵魂的卑鄙行径。作家的社会立场和爱憎态度十分明确和鲜明。

在所研究时期的达吉斯坦文学中，非常重要的一种形式是所谓的以口头形式流传但由个人创作的“口头文学”。这种诗歌的卓越代表是赛义德·科奇休尔斯基(1767—1812)，在他的那些充满了独特的戏剧性情节的诗歌中，响起了社会不公正的主题。他因在诗歌中进行大胆的揭露而被迫害成双目失明的瞎子，他咒骂凶狠的刽子手，并对其诉诸惩罚：“啊，杀人不眨眼的可汗苏尔海！/不管你怎么狂暴，怎么处罚——/满目疮痍的山区都会发出低吟/等着你的是惩罚、囚车！”。十九世纪上半叶著名的达吉斯坦歌手奥马尔·巴特赖(1826—1910)和厄尔奇·卡扎克(1830—1879)也开始走上创作道路。诗人们赞美个性自由，痛斥社会罪恶。

在所研究时期的达吉斯坦文艺中，民间歌唱诗人的长诗是一种独特的现象。尽管它是以口头形式流传的，但不论是在作品的思想主题结构上，还是在作品的艺术创作手法上都具有作家的个性特点。民间歌唱诗人的长诗充满了浓厚的生活内容。在他们的创作中心，人物都是爱痛交加、含辛茹苦、饥寒交迫、义愤填膺地反抗暴政和压迫者的人们。

这一时期俄罗斯文学与达吉斯坦文学开始交往，例如，在报纸《高加索》

---

① 穆里德派，伊斯兰教的反动派别中最好战的一派。——译注

上发表了达吉斯坦作家Д·希哈利耶夫的作品，其中包括《库梅克人讲述库梅克人的故事》，这是在达吉斯坦文学中形成的用俄语写作文学—政论文传统的第一个证据，这种传统以后推动了科学—艺术政论体的产生。

可见，十八至十九世纪初达吉斯坦各民族文学在审美方面是一种纷繁复杂的、成分驳杂的现象，丰富多彩的民族民间创作传统赋予其鲜明的独特风貌。口头文学、民间歌唱诗人的长诗和书面文学从达吉斯坦各民族的口头诗歌创作传统中继承了民主主义和人道主义的倾向、社会和民族解放的热情以及极其丰富的文艺描写手法。民族文学的外国语经验和广泛依赖民间艺术经验进行创作的民族文学的范本，都成为以后本地区具有统一的多民族美学体系的民族独特文学成长的基础。